CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

666

diciembre 2005

DOSSIER
España y América en el cine

Conrad Aitken
Camposanto

Hart Crane
Al Puente de Brooklyn

Jerónimo López Mozo
El *Quijote* en el teatro español e iberoamericano

Gustavo Valle
Tres contradicciones mendocinas

Entrevista con Derek Walcott

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

DIRECTOR: BLAS MATAMORO
REDACTOR JEFE: JUAN MALPARTIDA
SECRETARIA DE REDACCIÓN: MARÍA ANTONIA JIMÉNEZ
ADMINISTRACIÓN: MAXIMILIANO JURADO

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hipanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs. 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Solana e Hijos, A.G., S.A.
San Alfonso 26, (La Fortuna) - Leganés Madrid

Depósito Legal: M.3875/1958 - ISSN: 0011-250 X-NIPO: 502-05-001-3

Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA Bibliography
y en Internet: www.aeci.es

** No se mantiene correspondencia sobre trabajos no solicitados*

666 ÍNDICE

DOSSIER
España y América en el cine

NORMA SAURA
Julián Bautista en el cine argentino 7
JAVIER HERRERA NAVARRO
Ricardo Urgoiti y Filmófono-Argentina 21
EMETERIO DIEZ PUERTAS
Los Aliados contra el cine franquista 33
E.D.P.
Política cinematográfica exterior bajo el franquismo 43
JORGE ANDRADE
En la ciudad posmoderna 51

PUNTOS DE VISTA

CONRAD AITKEN
Camposanto 61
HART CRANE
Al Puente de Brooklyn 65
JERÓNIMO LÓPEZ MOZO
El Quijote *en el actual teatro español e iberoamericano contemporáneo* 67

CALLEJERO

MARIA CRISTINA FUMAGALLI
Una conversación sobre Dante con Derek Walcott 87
GUSTAVO VALLE
Tres contradicciones mendocinas 99
GUSTAVO GUERRERO
López Ortega: primera narrativa 109

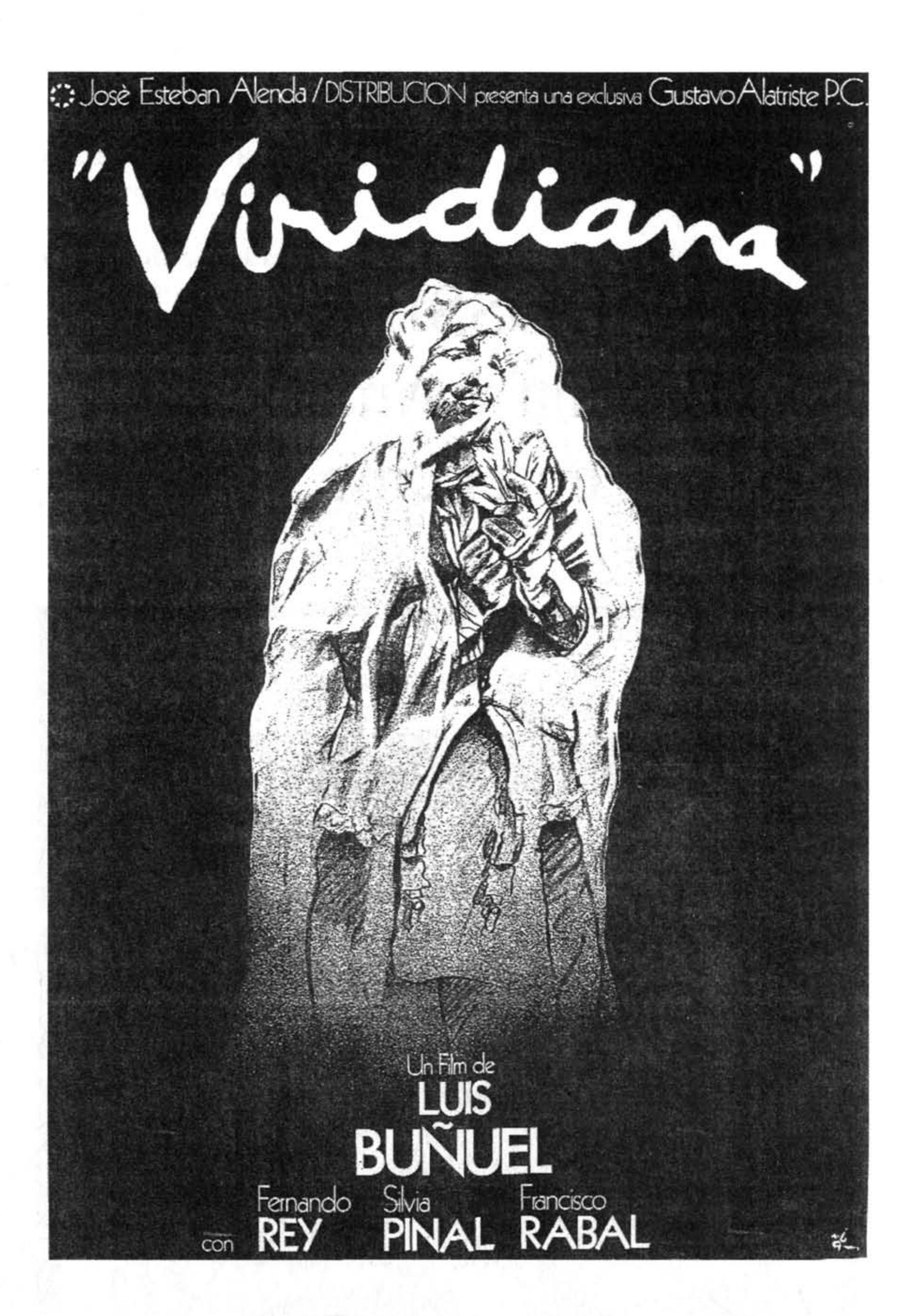
BIBLIOTECA

GUZMÁN URRERO PEÑA
América en los libros 119

El fondo de la maleta
Voces de alarma 132



DOSSIER
España y América
en el cine



Año del cartel: 1979. Nacionalidad: España. Imprenta: H.P. Gráfico (Madrid)

Julián Bautista en el cine argentino

Norma Saura

... «como hombre que soy de este siglo, el cine me atrae de manera excepcional, y puedo considerarme como uno de sus consumidores más apasionados. Si a un artista le atrae el cine como espectáculo, qué duda tiene que colaboraría gustosamente en la creación del mismo».

Entrevista hecha por R. Yrurtia a Julián Bautista el 22 de octubre de 1944, emitida por la radio *La voz del aire* de Buenos Aires.

Julián Bautista es uno de los exiliados españoles que vio truncada por la guerra civil una brillante carrera europea; uno de tantos derrotados que alcanzó la otra orilla y que, en la Argentina, logró desarrollar su talento con profunda voluntad de trabajo. El músico argentino Juan José Castro le rindió homenaje en su *Epitafio en ritmos y sonidos* y escribió en el programa para el estreno de esta obra: «Admiré en él su vocación de músico y su vocación de hombre libre. Su vida fue una gran lección en ambos sentidos: la integridad artística– que no podía desfallecer –tenía en el hombre su perfecto equivalente.» A Roberto García Morillo pertenecen conceptos semejantes: «Conocí a Bautista hace más de veinte años (...) Al correr de esa amistad, que se mantuvo inalterable durante todo ese tiempo, fui apreciando cada vez más las cualidades de Bautista como hombre de bien, leal amigo y artista cabal. Mucho hizo Bautista por el arte musical de nuestra tierra, con su aporte de valor tan fundamental, pero su mejor lección reside quizá en su intachable línea de conducta».[1]Y Alberto Ginastera, que lo trató estrechamente desde su arribo a Buenos Aires, dirá al recordarlo: «...no sólo admiré en Bautista al gran artista, sino también al músico erudito, al investigador sagaz y al escritor brillante»[2].

No es propósito de este artículo estudiar ni la personalidad artística ni las características de la obra de Bautista, puesto que desde Rodolfo Halffter o Gilbert Chase hasta el ya citado García Morillo o, más recientemente, su alumno Constante Abolsky, la bibliografía no es abundante pero sí

[1] *«Julián Bautista». Homenaje a Julián Bautista. Revista* Ars. *Año XXII, 1961. Nº 93.*
[2] *«El pensamiento de Julián Bautista» Id.*

sustanciosa. Nos interesa una parte de la producción de Bautista, paradójicamente la menos apreciada por el autor y la más escuchada –«oída», sería más exacto– por el gran público no especializado: la extensa producción musical que Julián Bautista compuso para el cine argentino.

Los años de juventud

Julián Bautista nació en Madrid el 22 de abril de 1901. Tras haber estudiado solfeo desde los siete años, y piano desde los 11, ingresó en el Conservatorio Nacional de Música de Madrid a los 14 y aprendió Composición (Armonía, Contrapunto y Fuga) con el maestro Conrado del Campo; fueron sus condiscípulos Salvador Bacarisse y Fernando Remacha, a los que consideró sus mejores amigos de aquellos días de juventud. Comenzaba la carrera bajo los mejores auspicios. Sus dos primeros Cuartetos de Cuerdas le dieron en España los Premios Nacionales de 1922 y 1926, el principio de una larga serie de reconocimientos.

La renovación del lenguaje musical español se había iniciado con Manuel de Falla (1876-1946)[3] y el camino señalado por su obra lo transitaba un conjunto de jóvenes músicos, nacidos un poco antes o un poco después de 1900; fueron conocidos como el «Grupo de Madrid» o el «Grupo de los Ocho» y calificados por la autorizada palabra de Adolfo Salazar como la «Promoción de la República». Formaban el Grupo: Julián Bautista, Salvador Bacarisse (1898-1963), Fernando Remacha (1898-1984), Juan José Mantecón Molins (1896-1964), todos ellos discípulos de Conrado del Campo. También Rosita García Ascot (1906-) y Rodolfo (1900-1987) y Ernesto Halffter (1905-1989) que habían estudiado con Manuel de Falla, el «maestro de todos», al decir del último miembro del grupo, Gustavo Pittaluga (1906-1975). Julián Bautista fue compositor, ejecutante (junto a Bacarisse y a Remacha)[4] en la orquesta madri-

[3] *Gustavo Pittaluga, quien tuvo estrecho contacto no sólo con Oscar Esplá, sino también con Manuel de Falla, proponía en un artículo publicado en* El Nacional *el 6/ 04/ 1947 «hay que salir al campo por las puertas abiertas por él».*

[4] *Rodolfo Halffter recuerda que los tres amigos «frecuentaban las memorables series de conciertos de la Orquesta Filarmónica, dirigida por el maestro Pérez Casas, en el Circo Price. Estos conciertos, que iniciaron en Madrid el tipo de concierto popular, fueron, con los consejos de su profesor, la escuela viva de composición del trío de amigos, núcleo germinador de nuestro grupo». Citado por Raquel Alvarez, Rosa Cordero, Luisa González en www.geocities.com. (Ultima Actualización 5-VI-00).*

Pérez Casas dirigió la orquesta Filarmónica desde 1915 a 1936.

leña de la Unión Radio fundada por Ricardo de Urgoiti[5], y docente en el Conservatorio de Madrid, y mantuvo un fuerte compromiso con las actividades musicales propiciadas por el gobierno de la República, a través del Consejo Central de la Música[6]. Como dato interesante recordemos que asesoró musicalmente las puestas de La Barraca, el teatro universitario que dirigía Federico García Lorca, y a menudo se le debían arreglos para comedias y autos sacramentales. Como vocal de dicho Consejo, Bautista residió en Barcelona[7] donde María del Carmen García Antón, viuda del escenógrafo Gori Muñoz, lo recuerda trabajando en el Departamento de Música en la Bonanova de la Ciudad Condal: «...los músicos Pittaluga, Bacarisse, Rodolfo Halffter y Julián Bautista, entre otros, recopilaban cantos de la 1ª República (...). Las habían armonizado bellísimamente; eran menos osadas que las que cantaban los milicianos[8]».

La llegada a Buenos Aires

En diciembre de 1938 Julián Bautista había recibido un importante Primer Premio[9] por su *Seconda Sonata Concertata a Quattro,* Op. 15, obra que fue estrenada en febrero de 1939 en el Palacio de Bellas Artes de Bruselas. Debe haber asistido al estreno; lo cierto es que, siendo imposible el retorno a España, Julián Bautista embarcó en Ostende y

[5] *Ricardo María de Urgoiti creó en Madrid el estudio de grabación sonora de películas Filmófono, mediante discos gramofónicos sincrónicos. En agosto de 1931 fundó una empresa, también llamada Filmófono, para importar y distribuir filmes cinematográficos en el mercado español, entre los que figuraron los primeros soviéticos. Para potenciar su promoción fundó el Cine-Club Proa-Filmófono, cuya dirección confió a Luis Buñuel. Tras adquirir una cadena de cines en Madrid, en 1953, para extender el ciclo de su negocio cinematográfico, fundó la productora Filmófono. Las industrias culturales de Urgoiti fueron decapitadas por la Guerra Civil.*

Ricardo Urgoiti está ligado a la Residencia de Estudiantes de Madrid, a tal punto que formó parte de la «Orden de Toledo» fundada por Buñuel. Exiliado en Bueno Aires a causa de la Guerra Civil el mismo sello en Argentina produjo, dirigida por Miguel Mileo y con argumento de Arniches, La canción que tú cantabas, *1939, y dirigió él mismo* Mi cielo de Andalucía, *1942.*

[6] *Creado en 1931, y restaurado en 1936.*

[7] *Gustavo Pittaluga en carta fechada el 19 de enero de 1938 va dando cuenta del lugar en que se halla cada uno de los compañeros y dice textualmente « Julián Bautista estuvo en Madrid, de cuyo Conservatorio era secretario, hasta la creación del Consejo de la Música, del que es vocal, y está actualmente en Barcelona.»*

[8] Visto al pasar, *p. 175.*

[9] *Convocado por el Quatour Belge à Clavier, con el respaldo de la Reina Elizabeth de Bélgica.*

llegó a la Argentina en 1940. El musicólogo Jorge de Persia recuerda el gesto solidario demostrado por la radio *El Mundo* de Buenos Aires, que facilitó el visado argentino para Julián Bautista y Jaime Pahissa mediante la invitación a dirigir conciertos en la emisora.

En Buenos Aires desarrolló dos actividades profesionales paralelas: la enseñanza y la composición de música para cine; circunstancialmente, también la dirección orquestal. Un testimonio de la relación entre Bautista y el entorno musical argentino consta en una carta escrita a Fernando Remacha, allá por el año 1959, donde comenta los importantes premios internacionales obtenidos por su *Sinfonía Ricordiana* y por el *Cuarteto de Cuerdas nº 3:* «Debo decir que, aunque parezca mentira, no he tenido la sensación de la más mínima hostilidad por parte de los colegas, aunque, como es lógico, alguna broma era inevitable. Pero tengo que reconocer que, si alguna prueba necesitaba de la simpatía que aquí se me tiene, ésta ha sido la piedra de toque. Ya antes se me había demostrado, al nombrarme profesor de composición en el Conservatorio Nacional, a pesar de no tener carta de ciudadanía, sin que por ello se haya levantado el más mínimo aire de protesta, sino al contrario, con el beneplácito de todos en general. Son los mismos colegas los que me han llevado a ese puesto: es decir, el director del centro, que es un compositor de aquí: Luis Gianneo (...) Esta fue una gran satisfacción para mí[10]».

Bautista y el cine

Afirmaba el periodista Mariano Perla, en su sección «Quién es quién en la música»[11] que Bautista llegó a componer para el cine por azar. Lo cierto es que fue una ocupación, si no fundamental en lo tocante a sus aspiraciones artísticas, importantísima porque le permitió sostenerse y sostener a su familia. El primer trabajo –partitura y dirección musical– fue para el filme *Canción de cuna* (1941) dirigido por Gregorio Martínez Sierra, sobre texto teatral homónimo debido a la pluma del matrimonio Martínez Sierra[12]. Se reunían con Bautista no

[10] *Correspondencia con Remacha, en* La música de la generación del 27. Homenaje a Lorca, *Insituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música, Exposición con motivo del Festival de Granada, 1986.*

[11] *Revista* El Hogar. *Buenos Aires, 11 de marzo de 1955.*

[12] *María de la O Lejárraga, su esposa desde 1900, más que colaboradora fue la autora de la mayor parte de los éxitos teatrales de Gregorio, aunque los firmara él. En 1922 se sepa-*

sólo el autor/a y director español, sino seis actrices de ese origen, encabezadas por Catalina Bárcena. Además, el pionero del sonido, un vasco que había llegado con su familia a la Argentina a los seis meses de vida: Alfredo Murúa; el escenógrafo valenciano Gori Muñoz, el jefe de electricistas Jesús Alló. La producción fue de Carlos Gallart, que traía una larga experiencia pero que con esta película debutaba en el medio local. Se podía oír una canción en la notable voz de la soprano catalana Conchita Badía.

De allí en adelante, Julián Bautista fue nombre destacado en la filmografía argentina y resultó premiado por primera vez en 1943, por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina, como autor de la Mejor Partitura de Música original; la película se llamó *Cuando florezca el naranjo.* La siguieron otros galardones:

* Premio 1944 de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina por *Cuando la primavera se equivoca* (Dirección de Alberto de Zavalía sobre libro de Alejandro Casona).
* Premio 1945 de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina por *La dama duende* (Dirección de Luis Saslavsky sobre la comedia de Pedro Calderón de la Barca adaptada libremente por María Teresa León y Rafael Alberti).
* Premio 1946 de la A.A.C.C.A por *Celos* (Dirección de Mario Soffici)
* Premio 1947 de la A.A.C.C.A. por *Mirad los lirios del campo* (Dirección Ernesto Arancibia sobre novela de Erico Verissimo).
* Premio 1951 de la A.A.C.C.A. por *La barca sin pescador* (Dirección de Mario Soffici sobre texto teatral de Alejandro Casona).
* Premio 1954 de la A.A.C.C.A. por *El cura Lorenzo* (Dirección deAugusto César Vatteone).

En una entrevista realizada el 22 de octubre de 1944 para la radio *La voz del aire* de Buenos Aires, Bautista respondía acerca de los elementos que, a su juicio, debían guiar al compositor de música de películas: «En el cine norteamericano, que en cierto modo sirve de orientación al público y al mundo cinematográfico en general, el elemento que priva, salvo excepciones raras, es el gesto. Quiero decir que el músico se preocupa por subrayar el gesto del actor, con preferencia, y

raron definitivamente pues nació la hija de Gregorio y su actriz dilecta, Catalina Bárcena, pero continuó la estrecha colaboración literaria. Canción de cuna *se había estrenado con gran éxito en Madrid en 1911.*

todo lo que es externo; convirtiéndose la música en reflejo, por medio de efectos convencionales descriptivos, de los movimientos de los actores: Si el actor sube una escalera, la música se para; si corre, la música se acelera, etc. Convirtiendo el cine, que en la época muda era un espectáculo ideal para sordos, en un espectáculo ideal para ciegos, puesto que la música les va describiendo lo que está sucediendo en la pantalla. Esta técnica corresponde al dibujo animado y ha influido bastante en todos los músicos (y en los directores que a veces piden esos efectos), hasta el punto de que pocos músicos habrá que no hayan hecho uso de esos recurso fáciles, aunque no hayan incurrido en exageración. Pero ¡qué pocas veces se llega a crear un ambiente a una película, a reflejar estados de ánimo o reacciones internas, o a subrayar la psicología de los personajes! ¡Qué poca emoción añaden al poema cinematográfico; qué poca poesía encierran algunas partituras!»

Bautista conocía bien el trabajo de musicalización fílmica, y sus dificultades, a las que puntualizó en diferentes entrevistas:

- Tiranía del encargo: «... nadie puede hacer la música para una película si no se la encargan previamente»[13]. « Es muy frecuente que el director o el productor den normas al compositor sobre cómo les gustaría que fuese la música o el carácter de ésta, indicaciones que el compositor tiene muy en cuenta a fin de no contrariar los gustos de aquellos, para no perder los clientes. Este sometimiento no siempre da resultados satisfactorios[14]».
- Tiranía del tiempo fílmico: «... una de las cosas que más limitan al músico es la medida: la duración de los planos y escenas. Cuando una medida es de 38 segundos y medio, no pueden ser 39 y medio. Y hay que comprender que la música tiene sus necesidades propias de tiempo y no se puede cortar bruscamente, sino que todo tiene que producirse con naturalidad[15]».

«...Además del problema de la creación musical, ya bastante complejo en sí mismo, por cierto, la mayor dificultad está en la rigurosidad de las medidas, antes aludidas. Esta limitación está en contra de la creación musical, la cual se basa en las deducciones que el compositor extrae de la idea matriz generadora del discurso sonoro. Como es fácil

[13] *Entrevista radial ya citada, del 22/ 10/ 1944.*
[14] *Entrevista en* LR3 Radio Belgrano *de Buenos Aires hecha por Chas de Cruz el 21/ 10/ 1953.*
[15] *Entrevista de 1944.*

comprender, las limitaciones de tiempo conspiran contra esa lógica deductiva y la mayor dificultad está en someterla a las vicisitudes de la imagen, sobre todo para que el resultado se produzca de una manera natural y no forzada».

«...El compositor empieza verdaderamente su trabajo cuando la película ya está completamente terminada de filmar, compaginada y perfectamente ajustada. Antes de esto el músico sólo ha podido preparar algunos elementos temáticos, inspirado por lo que la lectura del libro cinematográfico le pueda sugerir; pero dicha labor no siempre es aprovechable, ya que, como es fácil comprender, la escena realizada es lo que le da exactamente la pauta, el tono, el ritmo y la medida[16]».

Frente a la película ya compaginada, el músico se instala junto a la moviola «que es un aparato donde se ve la película en una pequeña pantalla y que permite detener la proyección donde convenga, dar marcha atrás o continuar, pudiendo marcar en la misma película, con un lápiz especial, el lugar exacto donde se debe empezar y terminar la música, así como todos los cambios de expresión o carácter del fondo musical, originados por los cambios de plano o de ambiente, reacciones, efectos especiales u otros detalles. Luego, el compaginador entrega al músico las medidas exactas, en segundos o fracción de segundo, y ya con estas anotadas en su libro cinematográfico, el compositor no tiene más que encerrarse en su laboratorio y crear la música para toda la película[17]».

Especialmente interesante resulta la distinción que Bautista señala entre la música para comedia y la música para drama: « ...estimo que la diferencia primordial está en que en la comedia priva lo que ha dado en llamarse «la música del gesto», mientras que en el drama, la música debe abandonar esa superficialidad, ahondando en el clima, contribuyendo a crearlo, a intensificar la tensión dramática y a subrayar las escenas culminantes[18]».

Final

Julián Bautista compuso la banda sonora de treinta y siete películas argentinas entre los años 1941 y 1956, sin abandonar su tarea docente ni

[16] *Entrevista de 1953.*
[17] *Ibid.*
[18] *Ibid.*

la composición sinfónica y de cámara. Fue un trabajo serio y responsable, y tuvo momentos de excelencia: baste mencionar la partitura de una obra maestra, *La dama duende*, que luego convirtió en *Suite sinfónica*. Repasar las páginas escritas con su notación menuda y señaladas en lápiz rojo para el montajista permite acercarnos a un trabajo de precisión notable. Pero escuchar con atención la música del filme nos instala en ese delicioso cuadro dieciochesco plantado en Torre de los Donceles. Rebosan de gracia popular los bailes y canciones que logran situar al espectador en el tiempo y en el espacio y el fondo musical acompaña, sin hacerse notar, la historia de la Virreina y el Capitán. Para Julián Bautista la música en el cine «... es el motorcito que está dando calor a los episodios; es el elemento unificador en un arte cuya principal característica está en la agilidad de desplazamiento[19]». Habría que agregar, después de haber visto –mejor: escuchado– varias de las películas en las que colaboró, que Bautista logró, en este que fue medio de vida inmediato, un nivel de excelencia coherente con su inalienable respeto por la Música.

Filmografía de Julián Bautista

1. CANCIÓN DE CUNA
   Dirección: Gregorio Martinez Sierra (Sobre texto homónimo de Martínez Sierra)
   Fecha de estreno: 3 setiembre 1941
   Estudios Cine SIDE (productor Carlos Gallart)
2. LA MAESTRITA DE LOS OBREROS
   Dirección: Alberto de Zavalía (Sobre texto de Edmundo D'Amicis adaptado por Alejandro Casona)
   Fecha de estreno: 4 marzo 1942
   Establecimientos Filmadores Argentinos S.A. (EFA).
3. MI CIELO DE ANDALUCÍA
   Dirección: Ricardo M. de Urgoiti
   Fecha de estreno: 19 mayo 1942
   Filmófono.
4. CONCIERTO DE ALMAS
   Dirección: Alberto de Zavalía (sobre libro de Alejandro Casona)

[19] *Id.*

Fecha de estreno: 25 mayo 1942
Baires

5. TÚ ERES LA PAZ
Dirección: Gregorio Martínez Sierra (Sobre texto homónimo de Martínez Sierra)
Fecha de estreno: 14 agosto 1942
Estudios Cine SIDE (productor Carlos Gallart)

6. CENIZAS AL VIENTO
Dirección: Luis Saslavsky (Sobre libro de Alejandro Casona y Homero Manzi)
Fecha de estreno: 30 setiembre 1942
Baires

7. CUANDO FLOREZCA EL NARANJO
Dirección: Alberto de Zavalía (Sobre libro de Alejandro Casona)
Fecha de estreno: 1° abril 1943
Estudios San Miguel.

8. JUVENILIA
Dirección: Augusto César Vatteone (Sobre texto homónimo de Miguel Cané)
Fecha de estreno: 31 mayo 1943
Estudios San Miguel (Manuel Peña Rodríguez)

9. LOS HOMBRES LAS PREFIEREN VIUDAS
Dirección: Gregorio Martínez Sierra (Sobre libro de Martínez Sierra)
Fecha de estreno: 21 julio 1943
Estudios San Miguel

10. CASA DE MUÑECAS
Dirección: Ernesto Arancibia (Sobre texto teatral de Enrique Ibsen, adaptado por Alejandro Casona)
Fecha de estreno: 21 setiembre 1943
Estudios San Miguel

11. UN ATARDECER DE AMOR
Dirección: Rogelio Geissmann
Fecha de estreno: 7 octubre 1943
Pampa Film

12. NUESTRA NATACHA
    Dirección: Julio Saraceni (Sobre texto teatral homónimo de Alejandro Casona)
    Fecha de estreno: 7 setiembre 1944
    Estudios San Miguel
13. CUANDO LA PRIMAVERA SE EQUIVOCA
    Dirección: Mario Soffici
    Fecha de estreno: 31 octubre 1944
    Estudios San Miguel
14. LA DAMA DUENDE
    Dirección: Luis Saslavsky (Sobre comedia de Pedro Calderón de la Barca, adaptada por María Teresa León y Rafael Alberti)
    Fecha de estreno: 17 mayo 1945
    Estudios San Miguel
15. ALLÁ EN EL SETENTA Y TANTOS...
    Dirección: Francisco Mugica
    Fecha de estreno: 24 mayo 1945
    Estudios Río de la Plata, Sur Cinematográfica Argentina
16. INSPIRACIÓN
    Dirección: Jorge Jantus (Sobre la vida de Franz Schubert)
    Fecha de estreno: 26 setiembre 1946
    Baires
17. EL GRAN AMOR DE BÉCQUER
    Dirección: Alberto de Zavalía (Sobre libro de Rafael Alberti y María Teresa León)[20]
    Fecha de estreno: 8 octubre 1946
    Films Andes
18. CELOS
    Dirección: Mario Soffici (Adaptación de la *Sonata a Kreutzer* de León Tolstoi, hecha por Tulio Demicheli)
    Fecha de estreno: 23 agosto1946
    Sono

[20] *En septiembre de 1945 Editorial Losada publicó, en la colección de Biografías Históricas y Novelescas, una biografía escrita por María Teresa con el título de* El gran amor de Gustavo Adolfo Bécquer (Una vida pobre y apasionada*), con las* Rimas *del poeta, un poema y un epílogo de Rafael Alberti (Buenos Aires, 1945). En el libro, la dedicatoria «A Delia Garcés, que hizo realidad cinematográfica a Julia Espín» nos pone ante un caso de texto nacido a partir de la película.*

19. MIRAD LOS LIRIOS DEL CAMPO
Dirección: Ernesto Arancibia (Sobre novela homónima de Erico Verissimo adaptada por Tulio Demicheli y Mariano Perla)
Fecha de estreno: 25 diciembre 1947
Pampa Films

20. MARIA DE LOS ANGELES
Dirección: Ernesto Arancibia (Sobre libro de Virginia L. Carreño y Constanza de Meneses en adaptación de Emilio Villalba Welsh y Alejandro Verbisky)
Fecha de estreno: 13 febrero 1948
EFA

21. POR ELLOS... TODO
Dirección: Carlos Schlieper (Libro de Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari)
Fecha de estreno: 24 mayo 1948
Artistas Argentinos Asociados

22. APENAS UN DELINCUENTE
Dirección: Hugo Fregonese (Libro de Chas de Cruz y Hugo Fregonese)
Fecha de estreno: 22 marzo 1949
Cinematográfica Interamericana

23. FASCINACIÓN
Dirección: Carlos Schlieper (Libro de Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari)
Fecha de estreno: 27 Setiembre 1949
Emelco

24. LA BARCA SIN PESCADOR
Dirección: Mario Soffici (Sobre texto teatral homónimo de Alejandro Casona)
Fecha de estreno: 21 marzo 1950
Emelco

25. SUBURBIO
Dirección: León Klimovsky (Sobre libro de Ulises Petit de Murat)
Fecha de estreno: 16 marzo 1951
Emelco

26. LOS ÁRBOLES MUEREN DE PIE
Dirección: Carlos Schlieper (Sobre texto teatral homónimo de Alejandro Casona)
Fecha de estreno: 9 julio 1951
Estudios San Miguel

27. EL PENDIENTE
Dirección: León Klimovsky (Sobre texto de William Irish adaptado por Ulises Petit de Murat y Samuel Eichelbaum)
Fecha de estreno:10 agosto 1951
Artistas Argentinos Asociados

28. SI MUERO ANTES DE DESPERTAR
Dirección: Carlos Hugo Christensen (Sobre texto de William Irish adaptado por Alejandro Casona)
Fecha de estreno: 29 abril 1952
Estudios San Miguel

29. NO ABRAS NUNCA ESA PUERTA
Dirección: Carlos Hugo Christensen (Sobre texto de William Irish adaptado por Alejandro Casona)
Fecha de estreno: 23 mayo 1952
Estudios San Miguel

30. DESHONRA
Dirección: Daniel Tinayre (Sobre libro de Emilio Villalba Welsh –Verbitsky– Tinayre)
Fecha de estreno: 3 junio 1952
Interamericana

31. UN ÁNGEL SIN PUDOR
Dirección: Carlos Hugo Christensen (Sobre libro de André Puget adaptado por Alejandro Casona)
Fecha de estreno: 10 marzo 1953
Films Andes

32. LA PASIÓN DESNUDA
Dirección: Luis César Amadori (Sobre libro de Gabriel Peña, pseudónimo de Amadori)
Fecha de estreno: 30 abril 1953
Interamericana

33. ARMIÑO NEGRO
Dirección: Carlos Hugo Christensen (Sobre libro de Rafael Maluenda adaptado por Pedro Vignale)

Fecha de estreno: 27 agosto 1953
Sono

34. EL CURA LORENZO
Dirección: Augusto César Vatteone (Sobre libro de Ernesto L. Castro y Osvaldo Falabella)
Fecha de estreno: 7 agosto 1954
Estudios Libertador

35. PÁJAROS DE CRISTAL
Dirección: Ernesto Arancibia (Sobre libro de W. Eisen y Ernesto Arancibia)
Fecha de estreno: 31 enero 1955
Estudios San Miguel

36. BACARÁ
Dirección: Kurt Land (Sobre libro de Emilio Villalba Welsh)
Fecha de estreno: 17 noviembre 1955
Luis Marino Percossi

37. LA DAMA DEL MILLÓN
Dirección: Enrique Cahen Salaberry (Sobre *Veinte metros de amor* de Abel Santa Cruz)
Fecha de estreno: 26 abril 1956
Sudamfilm

Bibliografía

Ha sido fundamental contar con el importante material que Julián Bautista (h) incorporó a la red en ocasión del centenario del nacimiento del músico, en *http://www.julianbautista.com.ar*

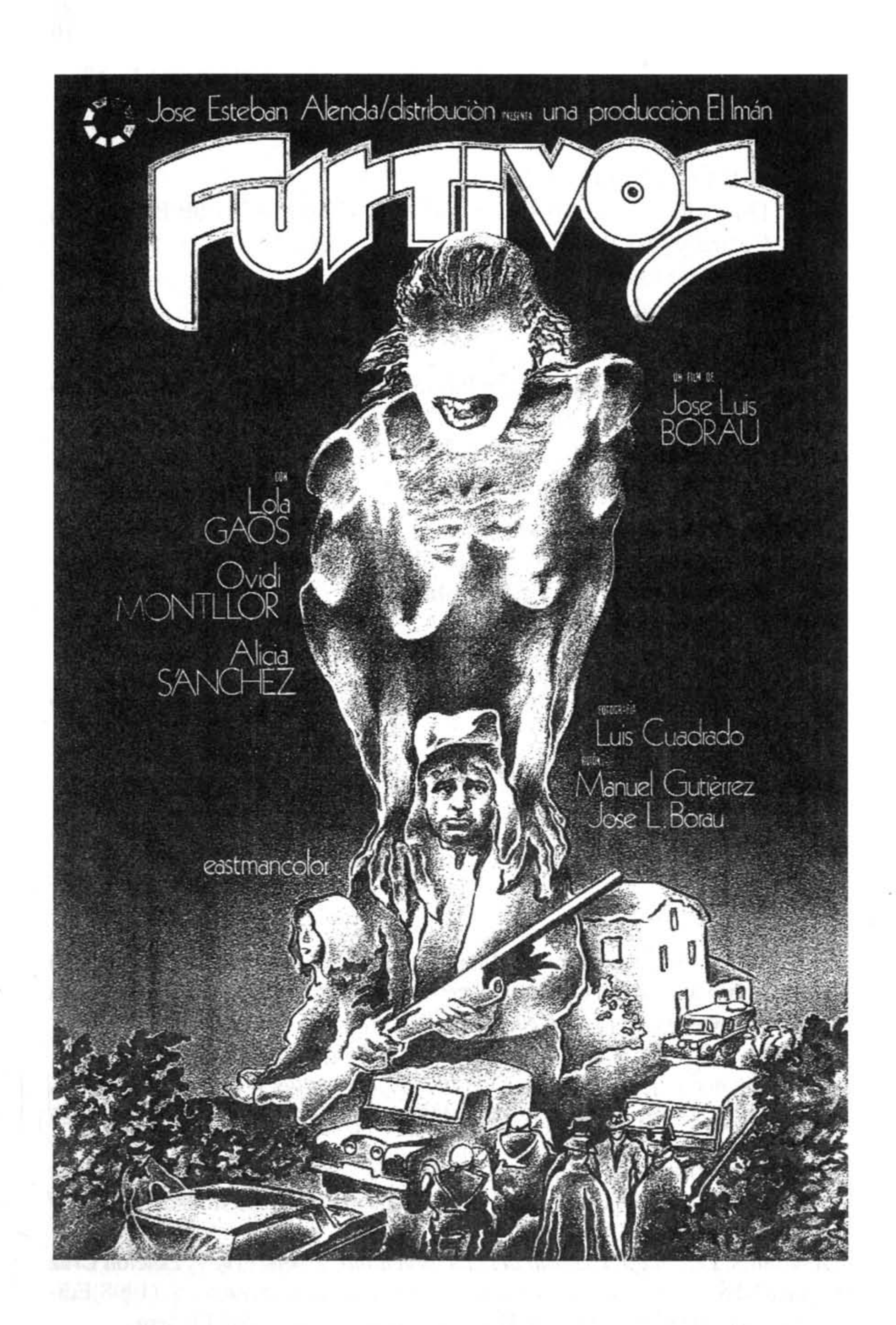
ARS Año XXII, 1961, núm. 93. *Homenaje a Julián Bautista.*

AAVV *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca. 1915-1939*, (1986.) Oviedo, Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.

MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Francisco: *La Generación musical del 27.* Cultura y Educación de la Diputación de Málaga *http://dpm-cultural.org/2002/aa2002morente02.html*

DI NÚBILA, Domingo: *Historia del cine argentino.* 2 Vols. (1959) Edición Cruz de Malta, Bs. As. *La época de oro. Historia del cine argentino I.* (1998)Edición actualizada y ampliada. Buenos. Aires., Ediciones del Jilguero.

Semanario *El Heraldo del Cinematografista.*



Año del cartel: 1975. Nacionalidad: España. Imprenta: Litografía Mirabet (Valencia)

Ricardo Urgoiti y Filmófono-Argentina

Javier Herrera Navarro

1. Proemio

En la abundantísima bibliografía generada por la guerra civil española y el posterior exilio (sobre todo en el campo de la cultura) aún sigue siendo un terreno prácticamente inexplorado el estudio y la investigación de su impacto en la producción cinematográfica, es decir en las empresas, técnicos y artistas que, a causa de la contienda, vieron cortados de cuajo sus negocios, sus trayectorias y, en última instancia, sus vidas. Sin embargo, dicha carencia puede ir poco a poco siendo paliada gracias a la paulatina salida a la luz pública de archivos privados, como el del empresario Ricardo Urgoiti Somovilla (1900-1979)[1], capaces de llenar por sí solos, a través de una variopinta tipología documental, las innumerables peripecias humanas y profesionales de los protagonistas de una historia, como es la de la productora filmofono, en la que merece la pena profundizar no sólo por constituir una parte importante de la historia del cine español sino también del de algunos países de la América Latina, y particularmente en el de la República Argentina[2].

Hasta ahora el conocimiento de Ricardo Urgoiti y de filmofono se sustentaba en su relación con Luis Buñuel pero el hecho de ser considerada una etapa oscura y menor dentro de su trayectoria ha dificultado la aportación de nuevos datos. Durante mucho tiempo fue el artículo de Roger Mortimer[3] junto a las propias –escasas– referencias del

[1] *El Archivo de Ricardo Urgoiti (en adelante utilizaremos las siglas ARU) se custodia en la Biblioteca de la Filmoteca Española, institución que prepara una monografía sobre el citado empresario sobre la documentación conservada.*

[2] *Una simple nómina de la gente del cine, además de Ricardo Urgoiti, emigrada a la Argentina y que después se estableció allí puede damos una idea de la enorme influencia que tuvo en la historia del cine argentino. Véase* El cine argentino: 1933-1995. *Buenos Aires: Fundación Cinemateca Argentina, 1995.*

[3] *Roger Mortimáer, «Buñuel, Sáenz de Heredia and* Filmofono». Sight and Sound, *vol. XLIV núm.3 (Summer 1975), pp. 180-182.*

propio Buñuel[4], la principal fuente de referencia, tal y como puede comprobarse en una de las más recientes síntesis de la historia de dicho período[5]. Sólo a partir del auge de los estudios comparados entre cine y literatura, y dentro de ellos de los trabajos de Ríos Carratalá sobre Arniches y Eduardo Ugarte, ha podido ampliarse el espectro informativo del tema que nos ocupa y, lo que es más importante, de su expansión a la Argentina[6]. Así pues, nuestro trabajo se inserta de un lado como ampliación documental que puede confirmar o refutar pero sobre todo incorporar novedades a lo ya conocido y de otro lado completar las investigaciones que por vía comparatística intentan ofrecer una visión de conjunto del cine español de la época republicana y su continuación en el exilio. Es, por ello, que no haremos referencia a los aspectos biográficos de Urgoiti ya sabidos así como a sus empresas anteriores a filmofono o a su historia ya conocida, sino que nos centraremos en esos aspectos inéditos que nos revela una documentación no utilizada hasta la fecha.

2. La causa eficiente del exilio de Ricardo Urgoiti

La primera revelación que nos aportan estos documentos es la causa directa por la cual Ricardo Urgoiti tuvo que decidir la nada grata tarea de emprender el camino del exilio. No era ninguna novedad que filmofono, tal y como ha sido reconocido por los historiadores del cine, suponía una alternativa desde una óptica eminentemente republicana al negocio cinematográfico pero siempre desde un planteamiento estrictamente empresarial, no ideológico, aunque de sus proyectos y de su línea de actuación, claramente nacionalistas y populares (pero, ¡ay, con una ausencia elocuente, el filme de temática religiosa), pudiera desprenderse una cierta deriva hacia una mentalidad más liberal y abierta

[4] *Las referencias a Filmófono y Urgoiti en las obras de Buñuel son escasas y pasa por ellos como de puntillas; véase, a modo de ejemplo, Tomás Pérez-Turrent y José de la Colina,* Buñuel por Buñuel. *Madrid, Plot Ediciones, 1999, pp.39-40.*

[5] *Román Gubern, «El cine sonoro (1930-1939)» en Historia del cine español. Madrid, Cátedra, 1995, pp.134-139.*

[6] *Juan Antonio Ríos Carratalá,* A la sombra de Lorca y Buñuel: *Eduardo Ugarte. Alicante: Universidad. Servicio de Publicaciones, 1995: pp. 79-89. Trabajando en el archivo de Arniches proporciona, sobre todo en lo que respecta a la peripecia vital del dramaturgo y del cantante «Angelillo» seguida a través de notas e informaciones de prensa, datos complementarios para ir situando también la peripecia paralela de Urgoiti.*

que la sustentada por la derecha más conservadora cuya representación en el terreno cinematográfico podría ostentarla la también recién nacida Cifesa. La novedad consiste en considerar a Urgoiti como perteneciente al bando rojo que era tanto como tacharle de comunista y que además mediara denuncia de ese hecho por parte de un representante preclaro de esta última productora. Veamos.

El hombre de negocios Víctor Urrutia, uno de los mejores amigos de Urgoiti (según él mismo se autodefine), residente en San Sebastián y partidario del general Franco, es quien intenta por todos los medios regularizar su situación ante las nuevas autoridades nacionalistas y rehabilitarlo sin éxito, en una carta fechada en Nueva York el 15 de Abril de 1937 [Ilustración n.11, estando ya Urgoiti en París, y que lleva membrete de la junta de Defensa Nacional, le dice lo siguiente: «El representante de Filmófono en la Havana (Sic)[7] es un decidido antirojo y miembro (sic) de la directiva (sic) del partido blanco en Cuba. Como tal vino a saludarme y aprovecho (sic) para plantear tu asunto, me enseño tus cartas, de cuya autenticidad dudaba, hasta que Florián Rey te denunció como rojo». En efecto: del resto de correspondencia cruzada con dicho personaje[8] se desprende que fue esta denuncia, totalmente infundada, de Florián Rey, el mejor director de la época, el autor de la mítica película *La aldea maldita*, y reconocido fascista, la causa inmediata de la partida a París del fundador de Filmófono. Aunque es difícil escudriñar en las motivaciones personales que llevaron a tan insigne personaje a la denuncia de un colega, no sería aventurado sospechar que tras de ella se escondieran inconfesables deseos de monopolizar, a través de la eliminación del más directo competidor, la producción cinematográfica a favor de una de las facciones en contienda[9]; el caso es que Urgoiti siempre se referirá al tema como «circunstancias personales».

[7] *Será, efectivamente, a raíz de estos problemas en La Habana (que dejamos para otra ocasión), único lugar donde las películas de Filmófono se estaban comercializando por esas fechas, y la negativa de sus representantes a pagarle lo adedudado por la explotación de las mismas, que la trayectoria de la productora, y del propio Urgoiti como principal accionista, comenzará a iniciar un preocupante giro decididamente deficitario, cuyo triste final será lo que Urgoiti intentará detener en Buenos Aires con la creación de Filmófomo-Argentina.*

[8] *Esta correspondencia es de gran interés por su carácter intimo y por reflejar realmente, sin tapujos, las actitudes de ambos ante la contienda. En una de ellas [del 8 de Octubre de 1937] deja bien clara cuál es la afiliación tanto de él como de Urgoiti: «... la verdad actual en nuestra patria –dice– es en lado rojo pura criminalidad; en el nuestro, premio a la idiotez. Lo único serio es el dictador, autor de una tiranía recelosa bastante buena y magnífico general a la larga».*

[9] *Tampoco habría que olvidar a este respecto que, según parece, los primeros contactos que tiene Urgoiti con México es a través del agente de Cifesa. En carta de 11 de enero de*

3. Los últimos días de Madrid

Cuando estalla la guerra civil Filmófono estaba terminando de rodar las últimas escenas de la película *Centinela alerta* y preparando las primeras de *El último mono,* la siguiente producción, según se desprende de un importante documento titulado *Filmófono S.A. Informe del pasado, presente y porvenir. Abril de 1940,* redactado por el apoderado de la empresa, Roberto Martín, quien sería al fin y a la postre el responsable final de la liquidación del negocio merced a su labor traicionera en la sombra aprovechando la lejanía de Urgoiti. El mismo documento nos ilustra sobre esos primeros momentos ya en plena guerra, continuando de la siguiente manera: «En estas circunstancias, y ante la posibilidad de no poder hacer frente a sucesivas obligaciones de pago, la Dirección creyó oportuno formar entre los empleados un Comité de Control, basándose tal vez en ejemplos de otras Entidades en las que se constituyó... No podemos enjuiciar la labor de este Comité; primero por respeto a su iniciador y suponer que todos los acuerdos y decisiones del mismo eran, si no con el asentimiento de la Dirección, por lo menos con su conocimiento; segundo, por suponer igualmente que su misión especial era contener a los sindicatos en el caso de que no hubiese otra solución que la de suspender pagos, y tercero, porque la constitución de este Comité de Control nos hizo alejar de la Organización, sin que ello entrañase ni disconformidad con el procedimiento ni desacato a las decisiones de nuestro Director... Perdemos, pues, la pista a toda actuación de Filmófono, desde los meses de agosto/septiembre de 1936 hasta mediados del año 1937 si bien sabemos que nuestro Director se marcha al extranjero con los negativos de las películas españolas, merced a eficaces gestiones y hasta posibles riesgos del Presidente del Comité de Control, Sr. Remacha»[10]. Lo cierto es que con la

1938 dirigida a Luis Sáez, manager general de Esclusivas Diana, con sede en Nueva York, dice:«Ya tenía algunas noticias de Vd., por el Agente de la Cifesa en México».

[10] *«Informe del pasado, presente y porvenir...», hojas 13-14. Posteriormente a su vuelta a España,en 1943, con ocasión del pleito que se interponen ambos, Urgoiti tendrá la oportunidad de redactar una réplica de este informe bajo el título «Comentarios al informe confidencial del Sr. Martín de Abril 1940 titulado ......», donde rebatiendo estas frases dice lo siguiente (hoja 5): «No es exacto que la «Dirección» creyera oportuno formar un Comité de Control. Lo cierto es que los Comités de Control se venían constituyendo en todas las empresas, y la Dirección, en lo que de ella podía depender, procuró que este Comité, y muy especialmente su Presidente, lo constituyeran personas de intenciones rectas; y oficiosamente, ya que no cabía hacerlo de otra manera, diera su visto bueno al nombramiento del Sr. Remacha como Presidente de este Comité».*

constitución de dicho Comité, formado por representantes de la socialista UGT y de la anarquista CNT, la organización de la productora se democratiza aparentemente y responde al signo obrerista del momento, pero al mismo tiempo sirve a Urgoiti, a través de la actuación de Remacha, para seguir manteniendo el control efectivo de la situación y dirigir desde dentro, tal y como se dice en el informe, la acción de los sindicatos en previsión de momentos peores; precisamente, una de las primeras actuaciones documentadas del Comité sería «acordar por unanimidad nombrar al compañero Ricardo Urgoiti Somovilla para gestionar en París la venta de las películas propiedad de Filmófono en los países de habla española»[11], hecho por el cual Urgoiti se nos muestra como un consumado estratega; es decir, ya en enero de 1937 se tienen las ideas claras de buscar una expansión de la empresa utilizando para ello el único capital disponible: los propios negativos; así se conseguía un doble objetivo: de un lado, se preservaban las películas[12] y la integridad del propio Urgoiti y de otro se aprovechaba su exilio forzoso para intentar lograr una mínimas posibilidades de negocio y de supervivencia.

4. París: la peripecia de los negativos

Hay que suponer que la denuncia de Florián Rey se produciría a raíz de estallar la contienda, de ahí que prácticamente no exista documentación entre la fecha del llamado Alzamiento Nacional y este primer documento relacionado con la expansión hacia los países de habla española y la salida de los negativos hacia París (aspectos ambos íntimamente relacionados), donde fijará provisionalmente su residencia Urgoiti desde el 21 de febrero de 1937 hasta el día de emprender viaje con destino a Buenos Aires, alrededor del 28 de junio del mismo año.

Una vez instalado en la capital francesa (una carta sin fecha dirigida a Carlos Castillo y a Fernando Remacha aún nos habla, casi a pie de tren, de sus preocupaciones acerca de la conservación de los negativos, la prudencia a tener para evitar riesgos y la posibilidad de que Fernando Remacha los traslade personalmente a Paris aprovechando

[11] *1937.01.18. Madrid. Certificado del Comité de Control Obrero de Filmófono.*

[12] *Se trataba de las cuatro películas que tuvieron a Buñuel como productor ejecutivo:* Don Quintín el amargao, La hija de Juan Simón, Quién me quiere a mí *y* Centinela alerta, *entonces aún no estrenada.*

un concierto de música española organizado por la embajada republicana)[13] todos sus desvelos van encaminados a tener cuanto antes en su poder los negativos[14] para lo cual cree que lo mejor es que Remacha los lleve personalmente a Valencia (entonces, no lo olvidemos, la capital de la España Republicana); sin embargo éste parece que, por otra carta de Carlos Castillo[15], considera que la mejor opción es que salieran hacia Alicante en un camión del Instituto Francés para ser depositadas en el consulado de la Argentina, pero su traslado, si nos atenemos a los hechos documentales[16], fue muy azaroso y repleto de malentendidos: primero, el señor Helfant, miembro del Instituto Francés de Madrid y encargado de su traslado, no pudo dedicarse a hacerles un seguimiento y durante unos días no llegó a saberse nada de su paradero; finalmente, tras muchos viajes de ida y vuelta entre Remacha y Castillo entre Valencia y Alicante, son localizados en poder del cónsul argentino en esta última ciudad, pero al parecer hubo algún problema con él al no saber a ciencia cierta cómo tenía que proceder al respecto pues carecía de instrucciones precisas y se encontraba molesto por haber sido utilizada su casa como almacén...

El caso es que ya hacia el 20 de marzo de 1937 existe una intención explícita de vincular de alguna forma el traslado de los negativos con la Argentina apareciendo mencionado este país entonces por primera vez en la documentación, pero no sabemos muy bien, a juzgar por el comportamiento del cónsul, las razones de ese depósito precisamente allí y, sobre todo, teniendo en cuenta que las primeras intenciones son establecer contactos con las casas norteamericanas según él mismo confesaría más tarde: «Apenas llegué a Paris, inicié conversaciones con la representación de algunas casas americanas, especialmente con Columbia (con la cual Filmófono había hecho algunos negocios anteriormente) para tratar de conseguir una venta global de las películas para los países de América (llevé la gestión con el Sr. Zama); pero me

[13] *Fernando Remacha fue uno de los músicos más importantes de su tiempo. De él se conserva abundante documentación posterior a la guerra y hasta sus últimos días pues sostuvo siempre un íntimo contacto y amistad con quien fuera su patrón. No hay que olvidar que durante estas fechas el gobierno republicano estaba preparando a marchas forzadas la organización de la presencia española en la Exposición Universal de París (en cuya preparación Buñuel también estaba colaborando por esos mismos días) con el famoso pabellón como símbolo de la «España leal en armas» contra el fascismo.*

[14] *1937.02.23. Paris. Carta de Ricardo Urgoiti dirigida a Femando Remacha.*

[15] *1937.03.02? Valencia. Carta de Carlos Castillo dirigida a Ricardo Urgoiti.*

[16] *1937.03.20. Valencia. Carta de Fernando Remacha a Ricardo Urgoiti.*

contestaron, que esta venta solamente podría lograrla –sin darme ninguna seguridad de ello– trasladándome a Nueva York con los negativos y tratándola allí con la casa matriz. El hecho de que tres de estas películas se hallasen en explotación en Cuba, restaba viabilidad al negocio, ya que las casas americanas hacen, por lo general, una explotación global y Cuba era precisamente y sigue siéndolo uno de los mercados más importantes de Hispano-América, y concretamente el de mayor rendimiento, para las películas españolas». Y más adelante expone las razones por las cuales, en última instancia, debió orientarse hacia el Cono Sur, concretamente a la Argentina: «Entre tanto, mis circunstancias personales[17] se definieron en el sentido de que había de permanecer fuera de España por algún tiempo, y ambos factores –pocas probabilidades de una venta global y circunstancias personales– aconsejaban la conveniencia de intentar la explotación de las películas directamente trasladándome a aquel Continente, y la de aprovechar esta oportunidad para establecer allí –ya que la producción Hispano-Americana comenzaba a tener auge– relaciones comerciales con las productoras de aquellos países e incluso, establecer una cabeza de puente –para emplear una expresión en boga–, que sirviera, bien para dar salida a las producciones de Filmófono, las actuales y las de después de la guerra, bien para contratar las producciones Hispano-Americanas que fueran de interés para su distribución en España por Filmófono, o para arribas cosas a la vez. Por circunstancias de la estación del año (era el mes de junio y todavía podía llegar en plena temporada de invierno) y de facilidad de desplazamiento, decidí comenzar con la República Argentina, donde aparentemente, el campo de posible actuación se presentaba más asequible»[18]. Pero aún hay otra razón, y era la presencia en Buenos Aires desde el mes de enero de 1937 de Carlos Arniches[19], el afamado autor de comedias costumbristas y adaptador-guionista de las películas hasta el momento realizadas, hecho que era más que suficiente para que pensara en la idea de continuar la actividad de Filmófono en el exilio con el mismo equipo (Angelillo, si no estaba también ya en Buenos Aires, poco le faltaba, varios actores

[17] *Se refiere a los intentos realizados por Victor Urrutia ante el régimen de Franco para lograr su rehabilitación a fin de que pudiera regresar a España, de los que más adelante ofrecemos alguna muestra.*

[18] *Este memorándum se titula «Relación de viajes y gestiones desde mi salida de España en 1937 hasta mi regreso en 194Y (hojas 3-4) y se trata de un borrador de autodefensa para esgrimir en el pleito que poco más tarde tendría con su apoderado Roberto Martín.*

[19] *Véase José Antonio Ríos Carratalá,* op. cit., *pág. 81.*

igualmente, el operador Beltrán, e incluso en algún momento Buñuel pensó igualmente en trasladarse allí).

5. Los primeros contactos con la Argentina

Lo cierto es que unos pocos días más tarde, el 31 del mismo mes Urgoiti escribe a Benjamín Gache, secretario de Radio Splendid de Buenos Aires, expresándole su deseo de «distribuir estas películas en la República Argentina, bien directamente o mejor aún por medio de alguna casa distribuidora solvente, con la que pudiese establecer no solamente un contrato de distribución sino una ligazón de intereses que permitiera continuar la producción de habla hispana»[20] y pidiéndole le informe sobre todos los tipos de formalidades comerciales y aduaneras de su país al objeto de tener una buena orientación antes de establecerse allí. La contestación fue apenas un mes después y en términos no excesivamente halagüeños pues Gache le informa de la dificultad para las películas españolas que no tuvieran la categoría de «extraordinarias» y pone como ejemplo a *Morena Clara* de Cifesa con la actriz Imperio Argentina como principal valedor. A pesar de esa información la decisión estaba tomada y, aunque en prácticamente dos meses apenas sabemos nada significativo en relación con la Argentina, el hecho de tomar en consideración una sugerencia de su hermano José para que nombre apoderado a Roberto Martín durante su ausencia, nos demuestra que durante los meses de mayo y junio se dedica a dejar los asuntos de España bien atados y a preparar su viaje a Buenos Aires. Por fin, el 28 de junio de 1937, desde Biarritz, en carta a Julián Bautista, otro de los músicos de Filmófono, y que debía encontrarse ya allí exiliado, notifica su próximo embarque en el *Alcántara* llevando como tarjeta de presentación las cuatro películas de la casa y que pretende poner en circulación inmediatamente antes de que termine la temporada de invierno. Una de las últimas cosas que haría antes de partir sería escribir a su artista *Angelillo* pues hay una carta de éste, escrita en Marsella, en la que le comunica que también sale para Buenos Aires contratado por la empresa del teatro Smart para estrenar la obra *Oro y bronce* de Quintero y Guillén; igualmente, el 6 de julio, le notifica a su amigo francés, Henri Helfant, quien interviniera en la salida de las películas a París,

[20] *1937.03.31. París. Carta de Ricardo Urgoiti dirigida a Benjamín Gache.*

que todas ellas las tiene en su poder, le agradece sus gestiones, le informa que saldrá para Buenos Aires el día 10 y le comunica que espera estar de vuelta a finales del verano. Entretanto se estrena en Madrid, en el Rialto, la última película de Filmófono, *Centinela alerta,* con gran éxito y parece se han resuelto todos los problemas internos de la empresa dentro del territorio español (según le manifiesta Remacha en carta del 13 de Agosto), por lo que Urgoiti puede iniciar su periplo argentino en las mejores condiciones.

6. Llegada a Buenos Aires e inicio de actividades

A finales de julio llegó el *Alcántara* al puerto de Buenos Aires con el «cinematografista» español, obteniendo su llegada en la prensa local un cierto eco tanto gráfico como literario. Las citadas notas abundan, ante todo, en sus buenos deseos de integración en la producción argentina así como en las posibilidades de distribución de sus películas si bien aún no tenía decidida la fórmula mejor de explotación. Para estos momentos es fuente fundamental el resumen que redactó hacia 1943, a su vuelta definitiva a España, en el que refleja toda su actividad en ese país sudamericano y que seguimos prácticamente en su integridad durante los dos primeros meses de estancia en la capital porteña debido a su gran interés.

Lo primero que intentó fue «vender en firme, pero la época favorable para las películas españolas había pasado ya. En el año 1936 Cifesa había lanzado en aquel mercado varias películas, obteniendo unos resultados brillantes, con las de Imperio Argentina, y aunque el éxito de público quedó circunscrito a las de esta artista, ello sirvió a Cifesa para programar el resto de su lote (hasta unas 10 en total»; pero a su llegada la situación había cambiado, de un lado porque «la producción argentina iba adquiriendo auge de día en día, por lo menos en la apetencia del público, y mi lote de cuatro películas, concebidas y realizadas muy concretamente para los gustos del público español, con artistas prácticamente desconocidos en aquel país (solamente Angelillo despertaba alguna curiosidad), no ofrecía estímulo para que nadie se arriesgara a comprarlas en firme». Tuvo dos propuestas concretas, una de Luis Pascual Alcañiz (que era gerente de Cifesa en la Argentina), que perseguía en la práctica convertir a Filmófono en sucursal y casi sin beneficios, y otra de la

P.A.F., que no le inspiró confianza, por lo que no tuvo otro remedio que acometer la explotación con sus propios medios. A continuación expresa unas consideraciones de gran calado respecto a la «realidad» de los intercambios en los negocios cinematográficos entre los países hispanoamericanos y la «madre patria». Comienza así: «Desde este lado del Atlántico, sentado ante la mesa de trabajo en unas oficinas de distribución de películas, es fácil –y frecuente– echar una mirada de conjunto sobre un mapa de América, apreciar la extensión territorial de sus repúblicas, sus censos de población, hasta el número de salas cinematográficas que nos muestran las estadísticas, y a la vista de todos estos datos iniciar unos cálculos de rendimiento con un gesto de triunfante optimismo que emana, no sólo de la magnitud de las cifras que les sirven de base, sino de una convicción previa sobre la admiración que ha de despertar ante ese público americano, que el europeo (que no ha estado allí), imagina con impreciso y erróneo perfil, cualquier producto que se digne enviarle la Madre Patria. Pero una cosa –puntualiza– es ese optimismo, que comparten todos los productores españoles antes de abordar concretamente el problema de traducirlo en cifras efectivas, y otra la realidad de encontrarse en Buenos Aires con unas películas españolas bajo el brazo –valga la expresión– e intentar programarlas en las salas cinematográficas. Entonces el panorama varía totalmente; más que variar, se invierten sus términos. En lugar de esa apetencia por la emanaciones de la Madre Patria –ensalzada en discursos, conferencias, Instituciones, Asambleas y Consejos–, en la que se confiaba para abrir el camino a la programación, se encuentra uno con un tácito –y a veces expreso– despego, cuando no desdén, por las películas «gayegas» que intentan introducirse en un mercado sobresaturado por las mejores y más recientes películas norteamericanas, francesas, alemanas, etc., y por las propias películas argentinas, para el sector de público que prefiera escuchar su mismo idioma en la pantalla». Certero diagnóstico que dice muy bien a las claras del planteamiento realista de Urgoiti. No obstante reconoce que, a pesar de tales dificultades y sinsabores, la suerte le favoreció «pues a las pocas semanas de llegar quedó un hueco de programación en el cine Monumental en la calle de Lavalle, donde normalmente se estrenaban las películas argentinas y esto añadido a la circunstancia de que el propietario del cine, don Pablo Coll, era un español, me permitió estrenar en dicho local *Don Quintín el amar-*

gao», pero no dio el juego económico esperado y hubo de conformarse para amortizar algo mediante su exhibición en locales de reestreno. Así las cosas se encuentra ya a finales de septiembre donde se traslada a Chile, regresando de inmediato a Buenos Aires para después emprender, ya a finales del año 1937[21], un largo periplo que habría de llevarle a Cuba, México, Estados Unidos y Francia hasta mayo de 1938, mes en el que continuará la segunda etapa de Filmófono-Argentina pues hasta este momento –dirá en una carta dirigida a su amigo Urrutia[22]– «no he hecho otra cosa que tantear y preparar el terreno».

A modo de conclusión (por supuesto provisional)

De la trayectoria seguida por Ricardo Urgoiti, según las precedentes aproximaciones, cabe concluir, siquiera provisionalmente, que su exilio y posterior permanencia en Buenos Aires, con frecuentes viajes por el resto de Amética Latina, sobre todo México y Cuba, constituyó un hito importante en la consolidación de las relaciones artísticas y cinematográficas entre Argentina (el otro gran país de recepción de exiliados) y España, si bien ya tenía allanado el terreno tanto por Arniches como por Angelillo. Por otra parte, su contribución a las diversas facetas de la cinematografía argentina y latinoamericana se redujo a la producción de *La canción que tú cantabas* (1939) y *Mi cielo de Andalucía* (1942), dando la impresión, como él mismo manifiesta en algunas cartas, de que nunca consiguió adaptarse a la vida bonaerense, pero entendemos que más por los problemas personales y los estrictamente profesionales derivados de su preocupación por la marcha de Filmófono-España tras el triunfo franquista que por falta de sintonía o ganas de triunfar con sus colegas argentinos y otros artistas españoles también exiliados. Igualmente su experiencia demuestra, y es lo que intentó, lo imposible de reproducir en otro contexto, por muy parecido que fuera el ambiente y con casi los mismos protagonistas, una línea empresarial e ideológica que había funcionado muy bien en origen pero que la guerra civil truncó. También podría extraerse la idea de que para obtener éxito en lo que ahora se denomina «cine transnacional» (y el de Urgoi-

[21] *1937.11.14. Buenos Aires. Carta de Ricardo Urgoiti a Roberto Martín.*
[22] *1937.11.08? Buenos Aires, Carta de Ricardo Urgoiti dirigida a Víctor Urrutia.*

ti fue un intento pionero sin duda) llevando una línea popular y focló-rica procedentes de otro país, no se puede estar a distancia del pueblo y del folclore en el que se inspira, ni se puede vivir de la explotación popular de sólo una estrella, pues faltará siempre ese sustrato receptivo, esa emotividad especial que emana del público propio sin los cuales no es posible conseguir la magia y el magnetismo que el cine provoca en el espectador sensible; y los fracasos de sus dos producciones argentinas lo demuestran. Si Luis Buñuel hubiera estado con él (como de hecho intentó) es posible que otro gallo hubiera cantado.

Los Aliados contra el cine franquista

Emeterio Diez Puertas

Tras analizar en un artículo anterior las relaciones de la cinematografía franquista con sus homólogas nazi y fascista, vamos seguir empleando la documentación de la Fundación Francisco Franco para estudiar en esta ocasión la grave crisis que, como consecuencia de aquella colaboración, sufre el cine español a finales de la Segunda Guerra Mundial. Me refiero a la inclusión de Cifesa en una lista negra de los aliados (y su posterior hundimiento tras un escándalo financiero) y a la crisis cinematográfica de 1945-1946, en la que juega un papel clave las demandas de Hollywood a través de la Motion Picture Export Association of America (MPEAA).

1. Cifesa: de la lista negra a la quiebra

La Compañía Industrial Film Español Sociedad Anónima (Cifesa) es hoy considerada como el máximo ejemplo de hermanamiento entre cine e ideología franquista. Sin ser una productora oficial, rueda un cine atento a las consignas de la España de Franco. Su máximo responsable, Vicente Casanova, dice en 1938: «La personalidad de Cifesa en el campo cinematográfico, la forma en que está constituido su capital, que es *netamente Español* y su filiación llamémosla, política, es no sólo clara, sino conocida de todo el mundo, hasta el punto de que fue declarada FASCISTA, aun antes de la iniciación de nuestra gloriosa cruzada[1]».

En efecto, Cifesa produce abundantes películas de propaganda a favor de los nacionales durante la guerra civil y, terminado el conflicto, quiere convertirse en una de las productoras más importantes de la nueva Europa totalitaria. Con este fin, mantiene estrechos contactos e intercambios con Italia y Alemania. Sin embargo, todo se viene abajo

[1] *Archivo General de la Administración Sección Cultura, Caja 266, 25-VIII-1938.*

cuando comienza a declinar la suerte de estos países en la guerra mundial. Es más, Cifesa se encuentra con que los aliados (aplicando una estrategia que, como vimos, ya habían utilizado los nazis) inscriben a la compañía en una lista negra. Esto significa que no puede acceder a ningún suministro que provenga de las potencias aliadas.

El año 1944, Franco concede a Cifesa el título de empresa modelo como forma de compensarla por esta persecución. Pero su situación llega a ser tan grave que, en febrero de 1945, la empresa envía un informe pidiendo auxilio a las autoridades. No sabemos quién escribe el informe ni a quién se dirige, pero lo cierto es que el documento termina en manos del Caudillo[2]. Cifesa dice en este escrito que su permanencia en la lista negra (cuando resulta que otras empresas españolas ya han salido de ella) se debe a que los norteamericanos consideran a la compañía como una seria amenaza para sus intereses comerciales en España e Hispanoamérica. En concreto, el informe revela que, por culpa de la lista negra, CIFESA sufre cinco graves problemas: 1) dificultades de abastecimiento de película virgen; 2) imposibilidad de vender sus películas en Hispanoamérica, en Portugal (por presiones de la embajada norteamericana) e, incluso, en Canarias; 3) imposibilidad de hacer uso de los permisos de importación obtenidos con la producción de películas españolas y, lo que es más sangrante, tampoco puede ceder esos permisos a terceras personas; 4) caída de la cotización de sus acciones, en gran parte por la actividad que el cónsul norteamericano en Valencia desarrolla contra la compañía; y 5) dificultades para obtener créditos, ya que los banqueros piensan que la lista negra puede acabar con la empresa. Dice el documento: «Nuestra situación no puede ser más trágica. No podemos producir. No podemos explotar nuestras películas últimamente terminadas. No podemos exportar nuestra producción. No podemos importar. No podemos ceder nuestros permisos de importación. La Banca nos regatea su crédito. En una palabra, no nos podemos desenvolver».

Pero lo más interesante del documento es que Cifesa no sólo se queja del maltrato recibido de los norteamericanos sino que acusa a la Subcomisión Reguladora de Cinematografía de colaborar en ese atropello. Aunque el documento no lo dice (no sabemos si porque Cifesa lo ignora o por prudencia), resulta que el responsable de esta institu-

[2] *Fundación Francisco Franco, «Informe sobre la situación de CIFESA y CIFESA PRODUCCIÓN por la inclusión de ambas sociedades en la «lista negra» de los Aliados», expediente 1.387, Madrid, febrero de 1945.*

ción, Joaquín Soriano Rosset, es un decidido defensor de los intereses aliados, de ahí que ponga todo tipo de pegas y de trabas a la productora valenciana. Y lo hace cuando el criterio de sus superiores, el Ministro de Industria y Comercio y el Subsecretario de Comercio, es el de ayudar en todo momento a Cifesa. Por ejemplo, Cifesa argumenta que la SRC le ha concedido menos permisos de importación de los que le corresponden. Así mismo se ha impedido que la compañía importe películas mejicanas por razones de tipo político (ruptura de relaciones con México), cuando luego resulta que sí se lo han permitido a otras empresas.

Como solución a sus problemas, Cifesa propone tres posibles alternativas: 1) que las autoridades consigan sacar a la compañía de la lista negra; 2) que el Estado adquiera Cifesa y la convierta en productora oficial; y 3) que el Estado compre 36 películas de la compañía y los permisos de importación que posee por un montante total de 18,5 millones de pesetas. Este dinero sería suficiente para salvar a la compañía y mantenerla a la espera de que un cambio en la situación internacional pueda sacarla de la lista negra. Como veremos a continuación, este incidente con Cifesa es un elemento más en el tenso conflicto que en esos mismos momentos mantienen el régimen de Franco y Hollywood, un conflicto que se resolverá, finalmente, con la retirada de la lista negra.

Pero antes de entrar en este tema, vamos a referirnos a un segundo documento sobre CIFESA encontrado entre los papeles de Franco. Se trata de una nota informativa enviada el 10 de diciembre de 1956 por la División de Investigación Social de la Dirección General de Seguridad[3]. Esto es, hablamos de informe pedido a la policía secreta por Franco o por alguien del gobierno para que le informen de un turbio asunto: el presunto delito de estafa, apropiación indebida y falsificación de documento público cometido por la junta de accionistas de Cifesa. Estos delitos se han cometido en el proceso de transmisión de bienes tras la fusión en una empresa de las dos entidades que, en realidad, componían la compañía: Cifesa Producción y Cifesa Distribución. Por ejemplo, en esa fusión se ha sobrevalorado el catálogo de películas de la compañía. La policía informa que varios miembros de la junta han intentado utilizar sus influencias políticas para detener el proceso. Pero advierten que los accionistas perjudicados tienen la

[3] *Expediente 2.477.*

intención de airear la querella y de no pararse ante nada. Efectivamente, el proceso sigue adelante y el escándalo pone fin a la productora valenciana.

2. El crack del sistema de fomento y la MPEAA

Volviendo a nuestro recorrido cronológico, entre los años 1945 y 1946 es cuando más documentos sobre cine llegan al despacho de Franco. Y esto es así porque entonces el cine español vive uno de sus momentos más complicados. El sistema de fomento del cine español, del que se esperaba que convirtiese a España en una potencia cinematográfica de primer orden, está a punto de venirse abajo. Es más, el propio sistema de protección es el responsable directo de la grave crisis, pues se revela ineficaz, burocrático y corrupto.

En efecto, para acabar con las irregularidades de todo tipo que se producen en el mercado del cine, el Ministro de Industria decide reducir el número de permisos de importación que se concede por película española producida: dos licencias para las películas de primera categoría, una para las de segunda y nada para el resto. Este cambio es tan mal acogido por la industria que se produce una caída en picado de las importaciones y, por efecto de arrastre, una gravísima crisis de producción de cine español. Sin películas americanas con las que poder negociar, los productores o, más bien, los capitalistas especuladores pierden todo su interés por el cine nacional. En cambio, los verdaderos productores tratan de buscar una salida a la crisis.

En marzo de 1945, cinco de los empresarios más importantes del cine español, entre ellos Serafín Ballesteros (Estudios Ballesteros), Vicente Casanova (Cifesa) y Vicente Salgado (CEA), envían a Franco un informe titulado «Situación actual de la industria cinematográfica Española» en el que comienzan diciendo:

> La industria cinematográfica española desaparece.
>
> Sin base económica propia, venía sustentándose en el sistema, establecido por el Ministerio de Industria, de compensar con licencias de importación de películas extranjeras el «déficit» que se produce en la explotación de la película española. Esta no se amortizaba en el mercado nacional y a falta de otros mercados, solo el sistema antedicho hacía posible el mantenimiento de una producción bastante intensa de películas nacionales.

> Esta protección, que permitía importar grandes cantidades de películas extranjeras, fue, por paradoja, la que redujo el cine español a su triste condición actual, porque la película española dejó de ser un fin artístico para convertirse simplemente en un medio de obtener permisos de importación, en beneficio exclusivo de la industria extranjera.
>
> Para los que en el cine veían solamente una finalidad económica, el sistema de las licencias de importación, como instrumento compensatorio, satisfacía plenamente sus aspiraciones; pero, para los que consideramos el cine como exponente de la cultura de un pueblo y como arma poderosa de expansión de nuestros valores artísticos, patrióticos y religiosos, nos producía la honda amargura de considerar la subalterna postura que la competencia extranjera nos deparaba.

La solución que proponen para salir de esta grave situación consiste en que el cine español alcance una «independencia económica». Esto significa que hay que terminar con un sistema que para financiar el cine español debe entregar el mercado a su competidor: el cine extranjero. El cine norteamericano, organizado en la MPAA y la MPEAA, ejerce un dominio total del mercado español mediante dos estrategias: el control de ventas y las listas negras. La primera es una práctica de las casas americanas que consiste en entregar a sus distribuidoras en España las películas de mayor calidad, mientras venden las de segunda a las distribuidoras españolas. Las listas negras, sobre la que ya hemos hablado en otro epígrafe, privan de película virgen a las empresas españolas que los norteamericanos consideran como competidoras, de modo que apenas pueden obtener copias con las que comercializar su catálogo.

Dos meses más tarde, el 6 mayo de 1945, quienes se dirigen al Caudillo para pedirle «ayuda moral» ante la crisis son cuatro prestigiosos directores de cine: José Luis Sáenz Heredia, Rafael Gil, Antonio Román y José López Rubio. En su escrito[4], comienzan señalando que en esos momentos los estudios sólo están rodando películas de bajo presupuesto y corta ambición. Ellos no quieren trabajar en este tipo de producciones, pues «si bien les reportan igual beneficio económico, no satisfacen ni su aspiración artística, ni su afán por poder pasear dignamente el nombre cinematográfico de España en las competiciones de los mercados extranjeros.» Por todo ello, piden a Franco que utilice su influencia para constituir un

[4] *Expediente 1.397, 6 de mayo de 1945.*

grupo financiero que «pueda producir cinco películas de propaganda de España, o lo que es lo mismo de sus Ideales, de su Fe, de su huella y su misión en la Historia, de su Literatura y de las grandes figuras de la Raza».

Poco después, la situación se vuelve tan grave que durante los días 2 a 5 de julio la Junta Sindical Nacional de Cinematografía, institución donde se sientan todos los sectores de la industria, debe reunirse para hallar una solución. La Junta está alarmada por la situación de paro e indignada por el hecho de que los «americanos» pretenden imponer al gobierno español una determinada política cinematográfica, una política basada en liberalizar el comercio cinematográfico. En realidad, son los productores, los estudios, los laboratorios, los técnicos y los artistas quienes ven con alarma las presiones de la MPEAA, pues los distribuidores y los exhibidores están de acuerdo con la petición de los americanos.

Esta división se constata también en el documento que el 11 de julio de 1945 la Junta Sindical Nacional de Cinematografía envía a Franco[5]. En concreto, el documento contiene veinte medidas «imprescindibles para poder pensar en una industria poderosa de influencia decisiva puesta al servicio de la grandeza de nuestra Patria.» Algunas de las medidas aprobadas de forma unánime son las siguientes: 1) importar con carácter urgente película virgen; 2) incentivar la construcción en España de una fábrica de celuloide; 3) amortizar el cine español por la vía de ceder el impuesto de usos y consumos; 4) subvencionar a los estudios para que puedan pagar las nóminas; 5) aumentar las importaciones de películas para que los cines no queden desabastecidos; 6) suprimir la obligatoriedad del doblaje; 7) fusionar los distintos organismos de cine para reducir la maraña burocrática; 8) censurar con mayor flexibilidad y con unidad de criterio; 9) crear una escuela de cine; 10) dar primas a la exportación; y 11) bajar el precio del NODO en caso de que de su explotación dé al estado «beneficios de consideración».

Finalmente, la crisis se prolonga y complica tanto que el 22 de enero de 1946 es el propio Franco quien convoca a una reunión a los ministros de Educación Nacional y de Industria y Comercio, ambos con competencias en materia de cine. El acta de la reunión, con fecha

[5] *Expediente 3.393, 11 de julio de 1945. Entre otros firman este escrito: Serafín Ballesteros, Vicente Casanova, Joaquín Argamasilla, Rafael Gil y Vicente Salgado.*

de 25 de enero, deja constancia de que se llegaron a las siguientes conclusiones[6].

En primer lugar, se reconoce que la causa directa de la crisis ha sido la decisión del anterior Ministro de Industria y Comercio de reducir drásticamente el número de permisos por película, aunque se dice también que era una medida absolutamente necesaria. En segundo lugar, se concluye que la escasez de película virgen es culpa de los americanos, que, «por procedimientos directos o indirectos» impiden que llegue a España. Por último, se toman las siguientes decisiones para fomentar la producción española: 1) mantener una cuota de pantalla suficiente para el cine español; 2) gestionar mejor y con mayores garantías el crédito cinematográfico; 3) «completa nacionalización del capital de las empresas españolas dedicadas a la producción cinematográfica nacional» y adquisición por el Instituto Nacional de Industria de cierto número de acciones de los estudios y laboratorios, comenzado por Sevilla Films, que atraviesa una situación tan grave que incluso el estado está dispuesto a adquirir la mayoría de sus acciones; 4) si las medidas anteriores fracasasen, el propio Estado, a través del Instituto Nacional de Industria, intervendría en la producción de determinadas películas, en concreto, en aquellas «que tengan un elevado sentido nacional y respondan a las finalidades educativas y propagandísticas que el Estado ha de perseguir».

Tres días después de la reunión, el Jefe del Estado firma un decreto ley[7] por el que la industria productora de películas españolas pasa a regirse por la ley de 24 de noviembre de 1939 sobre protección y fomento de la industria nacional. El articulado de esta ley pretende evitar la entrada de capital extranjero en las industrias de interés nacional, es decir, en industrias que atañen, de alguna manera, a la defensa nacional. Así se considera el cine desde este momento y, en los meses siguientes, el capital de las productoras, estudios y laboratorios pasa a ser «íntegramente español». Con ello, se evita que la crisis sea aprovechada por el capital extranjero para comprar ese tipo de empresas con no se sabe qué intención y, por otra parte, se «nacionalizan» las que ya poseen dinero extranjero. Quizás sea en esta medida legislativa donde más directamente puede verse una intervención personal y directa de Franco.

[6] *Expediente 3.391, 25 de enero de 1946.*

[7] *Esta disposición es también conocida como Ley de Defensa de la Industria Cinematográfica (BOE del 7 de febrero).*

Ahora bien, el grupo de los exhibidores y distribuidores, evidentemente, se siente discriminado con esta decisión. Uno de sus miembros se dirige a Franco en un extenso informe fechado el 6 de noviembre de 1946[8]. Esta persona no facilita su nombre, pero todo su discurso indica que a través de sus palabras se expresa el sentir de la MPEAA. El distribuidor, en concreto, comienza aclarando a Franco que la industria del cine no está formada solamente por las ramas que producen películas, «error fundamental que se viene cometiendo en nuestro País al hablar de Cine», sino también por las distribuidoras y los locales de exhibición, los cuales mueven más dinero y dan más trabajo. Desde luego, él apoya la existencia de un cine nacional, pero lo que no puede hacerse es sostenerlo sobre bases falsas (el sistema de protección) y a costa de una «destrucción lenta, pero sistemática de las otras ramas» de la industria. La producción, dice, está en manos, por un lado, de productores especuladores y, de otro, de artistas y técnicos que con su afición al lujo y al vedetismo y con sus sueldos de 150.000 pesetas por 20 días de trabajo han elevado los costes de producción de una manera escandalosa. Mientras tanto, los distribuidores tienen que pagar elevados precios por los permisos de importación, se les carga con excesivos impuestos, se les sube los cánones de aduanas, carecen de película virgen para obtener copias y se enfrenta con una administración lenta, complicada, confusa, caótica, anárquica, incapaz y que agota al distribuidor con su papeleo. Como solución propone simplificar el aparato burocrático, que el doblaje sea libre y crear un sistema de financiación para el cine español a través de una tasa. Esta tasa estarían dispuestos a pagarla los distribuidores con una serie de condiciones que básicamente se resumen en una: importar al año 250 títulos y dar al cine norteamericano el 60% del mercado.

Sin embargo, a pesar de la presión de Hollywood y de la difícil situación internacional de España (bloqueo de la ONU desde finales de 1946), o quizás por esto último, el régimen no da su brazo a torcer. También es verdad que las autoridades españolas tampoco llevan a sus últimas consecuencias el acta de 25 de enero de 1946, es decir, la nacionalización de la producción en el sentido de que parte de los trabajadores de la industria pasan a ser funcionarios. Prácticamente todo el sistema de fomento permanece igual en los años siguientes porque se interpreta que ha fallado la gestión, pero no el espíritu de la normati-

[8] *Expediente 15.305.*

va. Los americanos aceptan la situación y durante unos años se vive un periodo de tensa cohabitación. Sin embargo, como veremos en un próximo artículo, en 1950 la MPEAA vuelve a plantear sus demandas. Y lo hace, esta vez, con unos modos mucho más agresivos.





Año del cartel: 1972. Imprenta: Grafos (Madrid)

Política cinematrográfica exterior bajo el franquismo

Emeterio Diez Puertas

Decíamos en un artículo anterior, que la documentación depositada en la Fundación Francisco Franco, además de confirmar la afición al cine del Caudillo, es sumamente interesante para la historia del cine por la relevancia de las personas que envían informes, cartas o telegramas y porque esa documentación toca los tema claves de aquella cinematografía. Sobre todo, abundan las cuestiones internacionales, lo que es lógico dada la dependencia de la industria española del cine, es decir, el régimen debe adquirir en el extranjero factores productivos esenciales como películas, celuloide o tecnología. En los dos artículos que ya hemos publicado, vimos, respectivamente, las tensas relaciones con nazis y fascistas y las presiones de los aliados al final de la Segunda Guerra Mundial. En estas páginas, vamos a continuar estudiando temas internacionales.

Una buena parte de esos temas tiene que ver con la política de aislamiento que contra España se desata al término de la Segunda Guerra Mundial. Sus graves repercusiones sobre la imagen exterior del franquismo obligan al Ministerio de Asuntos Exteriores a emprender todo tipo de iniciativas y con todo tipo de medios, incluido el cine. En concreto, el régimen presta una gran atención a dos tácticas cinematográficas que llevan años practicándose desde las embajadas: la organización de sesiones de cine y la persecución de las películas que ofenden a España. Por otra parte, la internacionalización de la producción y del comercio de películas vuelve a crear tensiones entre en régimen y la Motion Picture Export Association of America (MPEAA).

1. Propaganda cinematográfica en el exterior

La razón de que esta actividad cinematográfica llegue al despacho de Franco radica en que su propia persona es un elemento clave en ambas actividades. Esto es, los diplomáticos informan de cuándo una

película extranjera insulta al Caudillo o de cuándo los espectadores se pronuncian contra él, aunque la película le sea favorable o esté producida por NODO. Por ejemplo, en 1947, una nota desde Nueva York recoge el siguiente texto publicado en el periódico *Journal American:* «En los cines neoyorquinos se proyecta ahora un noticiario donde sale Franco dirigiéndose al pueblo durante la reciente manifestación madrileña contra el intervencionismo de la ONU. La presencia de Franco en la pantalla provoca unas veces manifestaciones de simpatía y otras de protesta[1]». Tiempo después, un telegrama enviado el 10 de julio de 1950 desde Washington dice: «Personalmente vi ayer en noticiario Cine espléndidas fotografías desfile S. E. Jefe del Estado por Bilbao y discurso desde balcón ante enorme multitud que le aclamaba. El speaker en términos no superables en nuestro país, habló de la acogida entusiasta y de la confianza del pueblo en S. E. Jefe del Estado. No hubo rumor[2]».

Naturalmente, la imagen del Caudillo es un ingrediente imprescindible de las campañas de propaganda cinematográficas en el extranjero. En concreto, el domingo 16 de enero de 1948 el embajador de España en Perú, Fernando María Castiella, organiza una sesión de cine en el Teatro San Martín de Lima a la que acuden 1.500 personas, entre ellos, representantes del cuerpo diplomático y «algunos significativos rojos españoles, como Corpus Barga». Se proyectan durante dos horas y veinte minutos noticiarios y documentales españoles de NODO: viajes triunfales del Caudillo, *Presentación de Credenciales del Embajador de Perú en Madrid, Manolete, el torero de Córdoba* o el documental *Elogio a Mallorca,* que gustó mucho «de puro hambre de cosas españolas». El público aplaude todos los filmes y, en algunos momentos, lanza ovaciones, en especial, cuando aparece el Caudillo. El hacer llegar a Franco esta excelente acogida de su persona es la razón por la que este documento se encuentre en su despacho. Porque el destinatario primero, y a quien el embajador dirige una demanda, es el Ministro de Asuntos Exteriores, Alberto Martín Artajo[3].

En efecto, el éxito de la sesión de cine lleva al embajador a efectuar ante su superior una reflexión sobre el papel que el cine podría jugar

[1] *Fundación Francisco Franco, expediente 18.086, 1947.*

[2] *Expediente 21.093, 10 de julio de 1950.*

[3] *Expediente 22.294, 20 de enero de 1948. Con el mismo tema: expediente 13.331, 15 de febrero de 1950.*

en una mejora de la imagen del régimen en el exterior. Sobre todo, pide que se confeccione mensualmente un noticiario cinematográfico para toda Hispanoamérica con una selección cuidada del material, «compensando lo lírico con lo realista, cuidando los diversos aspectos regionales, mezclando la España eterna con la nueva». En realidad, los diplomáticos se lamentan constantemente de que no cuentan con material cinematográfico suficiente y adecuado para exhibir en cines, colegios, universidades, centros culturales, Casa de España, cuerpo diplomático, etc. Y es una pena, dicen, porque en las pocas ocasiones en que se hace el éxito es «enorme».

2. Las películas ofensivas

Por lo que se refiere a las películas ofensiva, entre los papeles de Franco aparecen dos expedientes relacionados con este tema. El primero se refiere a una «posible» película inglesa contraria a España. El segundo trata de una película española anticomunista retirada del Festival de Venecia por ofender a un país del bloque soviético.

La película inglesa se basa en el libro de Evan Montagu *The man who never was*. El escritor cuenta en este libro una misión que realizó en España durante la Segunda Guerra Mundial, cuando era agente del espionaje británico. La misión consistía en arrojar a las costas españolas el cadáver de un supuesto aviador inglés para que, a través de las autoridades españolas, los espías nazis tuviesen conocimiento de unos falsos documentos que iban en el cadáver, documentos que señalaban a Cerdeña, y no a Sicilia, como lugar del desembarco americano en Europa. Puesto que el Ministerio de Asuntos Exteriores informa que la película puede ser ofensiva, se dirige a la Dirección General de Cinematografía. Se da la circunstancia de que una parte de las escenas del filme se están rodando en Huelva. La Dirección General de Cinematografía informa que ha censurado el guión y que la productora se ha comprometido a poner de relieve la neutralidad de España, tanto en expresión literal, como en escenas y parlamentos[4]».

En cuanto a la película española, en 1955 el Festival de Venecia retira del certamen el filme *El canto del gallo* (1955) porque su reglamento prohíbe la proyección de cualquier película que ofenda la sen-

[4] *Expediente 18.586, agosto-septiembre de 1955.*

sibilidad de otro país participante. La película, dirigida por Rafael Gil y protagonizada por Paco Rabal, es un film de tipo religioso y anticomunista y, por lo tanto, como otros muchos filmes de este tipo producidos entonces en España, resulta ofensivo para el bloque soviético. Ahora bien, dado que no existen relaciones comerciales con los países del otro lado del Telón de Acero, no suele pasar nada: no hay repercusiones diplomáticas.

El problema, en este caso, es que *El canto del gallo* alude a un país concreto, Hungría, y ese país también participa en el Festival de Venecia. La dirección de la muestra ofrece a las autoridades españoles la posibilidad de exhibir la película si se realizan determinados cortes «que hagan desaparecer rótulos que figura lengua húngara». Una segunda solución es que España presente otro título. Finalmente, el gobierno español decide retirarse del festival para no dar satisfacción al «bloque soviético»[5].

3. El boicot de la MPEAA de 1951

Al despacho del Caudillo llegan copias de muchos telegramas. Proceden de distintas instituciones que quieren mantener al Jefe del Estado al tanto de todo tipo de actividades. Por ejemplo, se le informa de la llegada a España de personalidades internacionales. Este es el caso que vamos a comentar. Un telegrama fechado el 21 de abril de 1950 anuncia que va a visitar España el representante de la MPEAA John Mc Carthy. El Encargado de Negocios en Estados Unidos, Lequerica-Propper, informa que Mc Carthy viene para negociar con el Ministerio de Industria y Comercio «mejoras y reducciones fiscales en relación con la importación de películas americanas en España. Como compensación ofrece realizar y distribuir mercado americano películas color monumentos España para fomentar turismo o iniciar colaboración técnica empresas cinematográficas de ambos países para realizar películas colaboración».

También se dice que en mayo puede llegar el propio presidente de la MPEAA, Eric Johnston, para participar directamente en las negociaciones[6].

[5] *Expediente 18.581, septiembre de 1955.*
[6] *Expediente 21.345, 21 de abril de 1950.*

Sobre este asunto trascendental no existe más información. Pero sí sabemos por otras fuentes[7], y por lo comentado en el cuarto epígrafe de este artículo, que la visita se debe a que el oligopolio norteamericano está en desacuerdo con el sistema de importación de películas. Desde hace unos años sufre una creciente caída de ingresos por culpa de la reducción del número de permisos de importación de películas, la escasez de película virgen, las dificultades de cobro, el alto porcentaje de películas norteamericanas comercializadas por distribuidoras españolas independientes y los elevados costes totales por película importada. La MPEAA opina que todo esto se puede solucionar como un acuerdo basado, a grandes rasgos, en algunas de las premisas ya comentadas: más películas americanas, un único y conocido pago por película y acabar con los permisos de importación. Sin embargo, el régimen no está dispuesto a ello y el viaje termina en un peligroso desencuentro, que ni siquiera la llegada del embajador lograr solventar. Digo peligroso porque en mayo de 1951 los norteamericanos declaran un boicot. Esto es, Hollywood se niega esta vez a vender sus películas a España. Los magnates americanos saben que en unos meses esta medida generará, como así sucede, una grave crisis en el cine español, pues sin películas americanas a las que imponer cánones, permisos y tasas tampoco hay dinero para financiar el cine español.

En efecto, meses después llega al despacho del Caudillo un «Informe sobre la Cinematografía» en el que se dice lo siguiente: «La producción de películas españolas pasa por el momento más grave de su vida y, de continuar esta situación, estudios, laboratorios, etc., desaparecerán. Buena prueba de ello es que el 80% de los artistas y obreros están en paro y que hay estudios en quiebra y otros a punto de suspender pagos, porque la producción actual es ridícula y pobre[8]». La solución que se propone en este documento consiste en que la producción de películas nacionales quede desligada por completo de la importación de películas, de modo que nunca más un boicot extranjero genere una crisis en la producción. Esta propuesta parece indicar que el redactor del informe es el Director General de Cinematografía, José María García Escudero, ya que ésta es la idea que él defiende frente a otros funcionarios y, sobre todo, frente a los productores. Sin embargo, su

[7] *Sobre este tema véase: «El pacto de cohabitación: los acuerdos cinematográficos entre el franquismo y la MPEAA», en Emeterio Diez Puertas,* Historia Social del Cine en España, Madrid, *Fundamentos, 2003.*

[8] *Expediente 11.163, ¿1952?.*

propuesta no se acepta y, poco después, dimite. Son otros negociadores quienes, finalmente, llegan a un acuerdo con la MPEAA, rubricándose en 1952 el Acuerdo Cinematográfico Hispanonorteamericano. Pero tal y como advertía García Escudero, un segundo boicot de la MPEAA en 1955 vuelve a generar una nueva crisis en el cine español.

4. España como plató internacional

Paralelamente al conflicto anterior (relacionado con la cantidad y las condiciones económicas en las que entran en España las películas norteamericanas), los productores de Hollywood se interesan por las posibilidades que nuestro país ofrece para rodar películas. Como es bien sabido, desde hace algunos años los empresarios norteamericanos han trasladado a Italia o Alemania muchos de sus rodajes por ser en Europa más baratos. En 1949 deciden estudiar también la posibilidad de rodar en España. El encargado de elaborar un informe en este sentido para la MGM, la 20th Century Fox y Universal Pictures es el guionista belga Charles Spaak. La razón para pedirle a él este informe es que en esos momentos se está rodando en España una película que acaba de escribir, *Jack, el Negro/Black Jack* (1949), la cual constituye la primera coproducción entre España y Estados Unidos. Pues bien, el 18 de julio de 1949 Charles Spaak informa a las autoridades españolas que ha enviado a los americanos un informe positivo: «Aquí la producción es infinitamente más barata. Y, si tomamos una decisión –estoy seguro que sí– favorable, España tendrá una gran corriente de divisas».

Es realmente curioso ver a Charles Spaak actuando como defensor de los intereses del régimen. Incluso, se disculpa de la actitud de su hermano Henri Paul, primer ministro belga, por su postura hostil hacia España. Está seguro de que, dado «su amor al cargo y la influencia que hoy ejercen la derecha y el centro belgas, Henri Paul cambiará radicalmente su política para con vosotros[9]». Y digo que es curioso porque Charles Spaak es el guionista de *La kermesse heroica* (*La kermesse héroïque,* 1935), una película sobre la ocupación española de Flandes considerada por la derecha española como altamente ofensiva y prohibida durante todo el franquismo. Aunque también es guionista de *La*

[9] Expediente 12.558, 18 de junio de 1949.

bandera (1935), en este caso una película sobre la Legión que los productores franceses dedicaron a Franco.

Lo cierto es que, dados los desencuentros con la MPEAA, aún pasará un tiempo hasta que los americanos decidan convertir a España en un lugar idóneo y asiduo para sus rodajes. Sobre todo, hay que esperar a la liberalización de la economía que se produce a partir de 1959. Pero esta colaboración tampoco está exenta de problemas.

En efecto, en 1959 la Universal Pictures obtiene permiso de la Dirección General de Cinematografía para rodar en España algunas escenas de batalla de una importante película histórica. También pide que el ejército español proporcione como extras a varios centenares de soldados. El Capitán General de Madrid ofrece esas tropas, pero el Ministro del Ejército se opone cuando ya todo el equipo de rodaje está en España. El ministro dice que emplear a los soldados como extras puede atentar «contra la dignidad de nuestro país y de nuestro ejército».

Tras esta decisión, la Universal amenaza con trasladarse a Italia o Yugoslavia y hace llegar una queja por los gastos ocasionados a través del embajador. Como el Ministro del Ejército dice que cambiaría de opinión si una autoridad superior se lo indica, el Ministro de Asuntos Exteriores le envía a Franco un informe sobre este asunto para que él mismo tome una decisión. Eso sí, le entrega también un artículo publicado el 29 de octubre de 1959 en *El socialista,* un periódico de la oposición en el exilio, para que tome su decisión con pleno conocimiento de causa[10].

Este artículo se titula «Hollywood y franquilandia. Ocasión: se alquila un Ejército». El texto consta de dos partes. La primera cita fragmentos de un artículo publicado el 4 de octubre en la sección de espectáculos de *The New York Times.* Se refiere al productor Ted Richiriond, el cual se ha especializado en la gestión de rodajes en España. En concreto, ha participado en la película *Salomón y la Reina de Saba (Salomón and Sheba,* 1959), para la que necesitó la colaboración del ejército. Y sobre esta cooperación dice: «Usted va al ministro del Ejército y le dice que necesita 3.000 solados. El ministro le contesta que tendrá usted que pagar sus haberes, más los gastos de transporte y la comida. De este modo, el ejército nos costó 80.000 dólares. El mismo número de comparsas aquí en Hollywood nos hubiera costado 1.600.000 dóla-

[10] *Expediente 23.197, octubre de 1959.*

res.» Y señala, además, que utilizaron los cuarteles como vestuarios y el ejército se ocupó de cuestiones de vestuario y accesorios. Tras esta exposición, el articulista lanza una dura diatriba contra el régimen acusándole de vejar al ejército español y de vender los soldados como ha vendido el suelo patrio para instalar bases americanas.

No sabemos qué decisión toma el Caudillo en este caso concreto, pero lo cierto es que en el futuro el ejército sigue participando en muchas de las grandes superproducciones que se ruedan en España.

En fin, cabe esperar que en el futuro la llegada de nuevos documentos a la Fundación Francisco Franco saque a la luz algún otro tema relacionado con Franco y el cine. De hecho, siguen existiendo muchas lagunas en esa relación, ¿Se conserva alguna de las críticas de cine que escribió? ¿Dónde están sus películas de cineasta aficionado? ¿Interviene de alguna manera en el concepto del documental *Franco, ese hombre* (1964)? ¿Es cierto que hay un guión con una segunda parte de *Raza*?

En la ciudad postmoderna[1]

Jorge Andrade

En sus textos sobre el postmodernismo, Fredric Jameson se opone a la interpretación reduccionista de este término como simple «crítica o diagnóstico cultural incorpóreo del espíritu de la época». Antes bien considera el postmodernismo como un concepto «periodizador», en el sentido de que data históricamente los nuevos rasgos formales de la cultura para correlacionarlos con «un nuevo tipo de vida social y un nuevo orden económico...»: el del capitalismo tardío[2]. En su análisis de la producción cultural postmoderna, Jameson reserva un lugar destacado al cine, la última de las artes cronológicamente y la única –arte-técnica- que, según algunos autores, puede considerarse genuina y esencialmente postmoderna.

El cine en el postmodernismo

La belleza y el esteticismo

Jameson selecciona los films *Caravaggio* (1986), del director inglés Derek Jarman; *Yeelen (The light*, 1987), del cineasta de Mali Suleiman Cissé; *Latino Bar* (1990), del mexicano Paul Leduc; *Bleu* (1993), film francés de Kieslowski, y *Todas las mañana del mundo* (1992), del francés Alain Corneau, como ejemplos del cine postmoderno de la belleza y el esteticismo. Su muestra hace decir a Perry Anderson que «Jameson toma sus ilustraciones de la belleza en igual medida de películas decididamente experimentales, calculadamente pedantes y descaradamente populares» (Esto último en relación con

[1] *De la película* En la ciudad *(España, 2003), dirección de Cesc Gay.*
[2] *Del libro* Late Capitalism, *de Ernest Mandel.*
Todas las demás citas corresponden a los siguientes textos: Jameson, Fredric. El giro cultural, *Buenos Aires, 1999. Jameson, Fredric.* Ensayos sobre el postmodernismo, *Buenos Aires, sin fecha. Anderson, Perry.* Los orígenes del postmodernismo, *Barcelona, 2000.*

El padrino que, en realidad, Jameson usa como ejemplo del «cine de la nostalgia»).

La tesis de Jameson es que en todo el cine «de la belleza» prevalece la imagen por sobre el texto narrativo, sea para resolver con aquella una contradicción narrativa de otro modo irresoluble (*The light*), porque la motivación estética sustituya a una interpretación racional (*Latino Bar*), o porque la «secuencia biográfica de acciones y acontecimientos» sea «un mero pretexto para los elementos visuales» (*Caravaggio*). Por otra parte señala que este cine, aun en los casos en que tenga calidad formal, disfraza el consumo como arte, produce imágenes que son fines en sí mismas sin intención crítica y, en definitiva, se convierte en un producto reactivo que obra como sustituto de la política.

La moda de la nostalgia

• «...Parecemos condenados a buscar el pasado histórico a través de nuestras propias imágenes y estereotipos populares del pasado, que en sí mismo queda para siempre fuera de nuestro alcance», afirma Jameson en relación con lo que llama el «cine de la nostalgia». Se refiere a la filmografía que sitúa la acción en un pasado no tan lejano que no pueda ser reconocido por el espectador a través de las señales escenográficas. Pone como ejemplos *Chinatown* (Polanski, 1974), de la que destaca su calidad, *American Graffiti* (George Lucas, 1973), *El conformista* (Bernardo Bertolucci, 1969) y, en particular, *Cuerpos ardientes (Body Heat*, Lawrence Kasdan, 1981), que considera «una versión nueva, distante y característica de una «sociedad de la riqueza» de la novela *El cartero siempre llama dos veces*, de James M. Cain.

Según Jameson los filmes de la nostalgia son otra cosa que las películas (o las novelas) históricas anteriores. Son «historicistas» no históricos, y su nostalgia no padece el dolor puramente modernista por el pasado, más allá de cualquier reproducción estética; antes bien se trata del apetito consumista por un producto que no es la «representación pasada de moda de un contenido histórico» sino una trasmisión de «lo pasado mediante las cualidades brillosas de la imagen...». Pero hay algo más, ya que nuestra sociedad no sólo sería incapaz de conceptualizar el tiempo histórico, el pasado, sino que ya no podría «mirar

con sus propios ojos el mundo real». Valiéndose de *Body Heat*, Jameson sostiene que la consciencia del espectador acerca de la existencia de versiones anteriores y de la propia novela, forman «parte constitutiva y esencial de la estructura de la película», o sea que la intertextualidad funciona como connotador de «lo pasado y de una profundidad pseudohistórica en que la historia de los estilos estéticos desplaza a la verdadera historia». Esta elusión del presente nos hace sospechar que nos hemos vuelto impotentes para «producir representaciones estéticas de nuestra experiencia actual».

El cine y el capitalismo financiero

Dentro del abordaje de Jameson al postmodernismo, resulta especialmente original su esfuerzo por establecer los vínculos entre la nueva lógica del capital financiero y la producción cultural.

En particular en el caso del cine, el autor estudia la relación entre la retórica del fragmento en el modernismo y el postmodernismo, y las etapas sucesivas de la abstracción capitalista.

Como paradigmas del fragmento en el cine del modernismo elige las películas surrealistas *Un perro andaluz* (1928) y *La edad de oro* (1930), de Luis Buñuel, y el filme experimental *Dog Star Man* (1965), de Stan Brakhage. Dentro del cine considerado postmoderno, selecciona *Last of England* (1987), de Derek Jarman. Todos los filmes elegidos utilizan el fragmento de imagen como modo expresivo. En el caso de Buñuel se trata de la práctica del síntoma. «Los fragmentos de imágenes de Buñuel están incompletos para siempre y son indicadores de una incomprensible catástrofe psíquica... el síntoma en su pura forma como un lenguaje inintendible que no puede traducirse en ningún otro.» En cuanto a Brakhage, treinta y cinco años después y con el instrumento del filme experimental, el fragmento, también carente de sentido, se lo podría considerar como «cuartos de tono, segmentos analíticos de la imagen» que para el espectador no ejercitado están visualmente incompletos y configuran algo así como «un arte del fonema más que del morfema o la sílaba».

Contrariamente, los fragmentos visuales de *Last of England*, de Jarman, son clichés descarnados, donde el sujeto agonizante de Buñuel ha muerto y la vida autónoma que trascurre en los fragmentos parece flotar «a través del vacío reino público de un Espíritu Objetivo galáctico».

Los fragmentos autonomizados de Buñuel y Brakhage, propios del modernismo, carecen de sentido, pero el flujo de Jarman posee un significado de carácter alusivo. Ocurre que «cada fragmento... que antaño era incomprensible sin el contexto narrativo en su conjunto, hoy es capaz de emitir un mensaje narrativo completo por derecho propio», que se refiere a un contexto cultural y mediático.

¿Y qué relación podemos encontrar entre los fragmentos modernistas y postmodernistas, y las etapas sucesivas de la abstracción del capital? La abstracción modernista, según Jameson, está vinculada con la acumulación del dinero. Y el dinero abstracto, en esa etapa del capitalismo, es vacío, como las imágenes modernistas, y dirige su atención a lo que «supuestamente» lo completa (y también lo suprime): la producción y el valor.

En oposición al capital productivo, el capital financiero –el de la etapa histórica que vivimos– no necesita ni de la producción ni del consumo. Y del mismo modo se comportan los «fragmentos narrativizados de imágenes de un lenguaje estereotípico postmoderno: sugieren un nuevo ámbito o dimensión cultural que es independiente del antiguo mundo real, no porque, como en el período moderno (...) la cultura se haya apartado de él y retirado a un espacio artístico autónomo, sino más bien porque ya ha impregnado y colonizado el mundo real, de modo que no tiene un exterior en términos del cual pueda encontrársela faltante».

Concluimos con la idea de Jameson acerca de que la belleza, que con su rechazo de la sociedad burguesa y materialista desempeñó un papel subversivo durante el modernismo, hoy es incapaz de asumir la misma función protopolítica que en ese momento histórico. Lo atribuye a la enorme diferencia de situación entre un modernismo ubicado en una sociedad con una mercantilización incompleta, en la que el arte gozaba de cierta libertad extramuros, y un postmodernismo propio de otra sociedad «en que los últimos enclaves –lo Inconsciente y la Naturaleza o la producción cultural y estética, y la agricultura- han sido asimilados a la producción de mercancías». Y la mercancía prototípica del tardocapitalismo, la imagen, no puede arrogarse la «negación de la lógica de la producción de mercancías (por eso) toda belleza es hoy engañosa y la apelación a ella hecha por el pseudoesteticismo contemporáneo es una manióbra ideológica y no un recurso creativo».

Formas residuales y emergentes

Raymond Williams denomina formas culturales «residuales» y «emergentes», a las que buscan su propia voz dentro de la hegemonía oficial y más o menos aceptada de la producción cultural postmoderna. En los dos apartados siguientes expondremos las reflexiones que nos sugiere esta definición.

Dogma 95

El decálogo de *Dogma 95*, que originalmente firmaron los directores daneses Lars von Trier y Thomas Vinterberg, y al que luego adhirieron varios más, daneses y de otras nacionalidades, fue denominado por sus redactores el «Voto de castidad», al que se sometían voluntariamente los suscriptores. Éstos se compremetían, básicamente, a eliminar todo artificio de filmación o montaje en sus películas, que debían ser fiel reflejo de lo que ocurría a los personajes en un lugar «real», o sea, fuera de toda construcción ficticia de estudio, así como a diluir la individualidad del «autor» que renunciaba a crear una «obra» personal.

Estos compromisos, así como la cámara en mano y el instante y el ahora por encima de la profundidad temporal del guión, emparentan a *Dogma 95* con otros productos de la cultura y la filmografía postmodernistas.

No obstante este aire de familia y sus afinidades filosóficas con la cultura vigente, *Dogma 95* posee una singularidad que lo diferencia de ésta. Su severa declaración de principios, los objetivos artísticos elevados que se propone, la creencia, que se traduce de sus postulados, de que el arte no es un mero pasatiempo ni un producto de mercado sino que puede cambiar algo e influir socialmente, la utopía, en fin, de *Dogma 95*, lo alinea con los movimientos culturales modernistas y lo convierte en una experiencia «protopolítica» según la denominación que emplea Jameson cuando alude a estos últimos. Por eso nos atrevemos a calificar a *Dogma 95* como movimiento «residual», según la denominación de Williams, dentro del postmodernismo cinematográfico.

En la ciudad

La película *En la ciudad*, de Cesc Gay, a la que nos remitiremos finalmente, es una obra con suficiente autonomía como para merecer su

individualización dentro de la cinematografía postmodernista de la que, en cualquier caso, forma parte de pleno derecho. En efecto, los recursos formales que emplea el director están vinculados inequívocamente con este movimiento estético. La cámara en mano sigue de cerca el deambular de los personajes por los espacios de una ciudad rica, representativa del capitalismo globalizado. El realizador evita cuidadosamente cualquier panorámica que identifique a la ciudad de Barcelona, salvo por una sola excepción funcional al clima dramático de la película.

La omisión del conjunto, de la síntesis fotográfica, se evidencia tanto en los exteriores como los interiores. Hay una intención manifiesta de presentarnos un mundo visual fragmentario. Los exteriores son trozos intercambiables de la realidad urbana fractal de la sociedad globalizada. Los interiores de bares y retaurantes son lujosos, abigarrados, promiscuos e indistintos, y allí la violación recíproca de la intimidad se ofrece como un producto que complace la frivolidad de parroquianos exhibicionistas. La promiscuidad de ámbitos y objetos también es signo distintivo de la vivienda. Espacios donde se confunden todas las actividades vitales: comida, sueño y amor se practican en un recinto diáfano y polivalente. No hay lugar privado para amar, enfermar y morir; se ama y se padece entre *dossiers*, patas de pollo, somníferos, pornografía e información de catástrofes. Asimismo el guión es fragmentario. Cuenta e intercala las vidas cotidianas de los personajes –se trata de una película coral– todos ellos amigos entre sí, de un modo que al comienzo resulta oscuro.

También por sus contenidos, *En la ciudad* es una película postmoderna. Sus personajes son prototípos de la sociedad del tardo capitalismo. Tienen entre treinta y cuarenta años, se ganan la vida en el sector terciario hipertrofiado de la cultura urbana. Todos padecen de un cierto desasosiego –se mueven sin cesar, aunque rutinariamente, sin asumir riesgos, por la ciudad–. Todos sufren de inestabilidad emocional.

La sociedad que el director se limita a presentarnos sin estridencias y sin hacer juicios explícitos, es una sociedad donde el afecto se ha perdido. «La mengua de los afectos» llama Fredric Jameson a esta nueva situación. El amor, en el siglo XXI, ha sufrido la misma evolución que señala Marx en relación con el trabajo en el XIX. El trabajo y el amor han perdido el valor de uso –el personal y propio– en beneficio del valor de cambio, valor abstracto, asignado por la sociedad e intercambiable. Los protagonistas de la película se enamoran de lo que el «otro» es socialmente, por lo que representa o posee –una moto pode-

rosa, un puesto de ejecutivo internacional– como un modo de acrecer la valoración propia ante ese espejo. Los personajes son sexualmente promiscuos, ansiosos de sexo cuantificable. El mercado, que ha colonizado incluso el inconsciente, exige del amor la satisfacción inmediata que proporciona un producto. Como lo dice una esposa infiel a sus amigas: «Pillas lo que hay, lo disfrutas y cuando se acaba se acaba». Tras esta filosofía de vida sólo queda soledad y aridez espiritual en estos personajes que padecen de insatisfacción, tedio y vacío.

La escena final, que convierte al filme en una estructura cerrada y marca sus diferencias con la habitual labilidad del cine postmoderno, es una comida en un ático. Al fondo el espectador divisa una ciudad borrosa. Sobre este confuso telón de fondo urbano se proyecta la confusión espiritual de los comensales. Están todos los amigos. Está el profesor de treinta y siete años con su nueva «novia» de catorce. Ésta luce aferrada a la posesión de su amor adolescente, «segura» de lo que quiere. La mirada del profesor erra titubeante entre sus compañeros de mesa pidiendo auxilio. Está la casada infiel, que no termina de metabolizar la aceptación del marido para su devaneo ocasional. Éste, el único de los personajes –o quizá sean dos– que toma consciencia del mundo en que vive, comprende que ama a su mujer y revisa su exigencia previa –el director no los hace saber retrospectivamente– de no comprometerse con hijos. Está la madre de un bebé gestado *in vitro* que, una vez satisfecho su deseo de maternidad, aborta cuando inopinadamente queda encinta de su marido de forma natural. La sociedad, representada por la médica y la clínica, admite que la decisión la toma ella sola, sin participación del cónyuge. El relato insinúa que su elección se vincula con un lesbianismo indeciso que cobra entidad. De hecho, en la escena de la comida final, el personaje pretende oficializar la ruptura de su matrimonio. Pero el marido, que vive enfrascado en su rentable y neurótico trabajo de controlador aéreo, en el consumo en sus horas libres y que no tiene idea de lo que ocurre en su matrimonio, no comprende el discurso inconexo y lloroso de su mujer. Ninguno de los comensales, dispersos en charlas de circunstancias, lo entiende. El discurso, con el cual la mujer pretende comunicar una situación dramática, se convierte en ruido. En la comida hay un personaje que observa y juzga la escena en silencio. Lo hace porque está solo. Es una mujer y no encuentra pareja. Esto le ocurre, aparentemente, contra su voluntad o, tal vez, porque pone condiciones para el afecto que «el mercado» no convalida.

Llamaremos a esta comida banquete funerario, porque celebra la muerte de una cultura, la moderna, y su código de convivencia, y el nacimiento de algo distinto –aún mal codificado, que se funda en el hedonismo y el presente perpetuo, y del cual lo que mejor conocemos es lo que niega: el pasado (la historia) y el futuro (la utopía)– algo distinto provisoriamente llamado postmodernismo.

Permítasenos un *flash-back*. Se trata de la única panorámica de Barcelona que habíamos mencionado. Compone una postal típica del puerto y atrás el *sky-line* de la ciudad. La toma es nocturna y fugaz, dura unos segundos escasos, y en ella la ciudad aparece llena de ensueños y amenazas. La tiniebla es apenas perforada por los puntos de luz de ventanas solitarias. Tras ellas, presume el espectador, se sigue desarrollando el drama pueril de la simulación.

En resumen, estamos ante un film que muestra todos los atributos y signos del producto cultural postmoderno. Sin embargo, *En la ciudad* no es una «maniobra ideológica» que usa la imagen como una mercancía. No es la imagen por la imagen misma, ni el pseudoesteticismo; no es una obra que deba fingir que se refiere a algo ya que tiene «algo» real que comunicarnos. En tanto es así, en tanto no es cómplice de la fabricación de imágenes para el metabolismo del mercado cultural, en tanto lo Real está presente en ella, en tanto tiene una «visión concreta de lo social» en la cultura del capitalismo tardío, es una experiencia que, con Fedric Jameson, podemos calificar de protopolítica. Por eso mismo y por su singularidad nos inclinamos a clasificarla, de acuerdo a la definición de Raymond Williams, entre las formas culturales «emergentes», dentro del panorama general del postmodernismo.

PUNTOS DE VISTA



Año del cartel: 1978. Imprenta: Sin identificar

Camposanto

Conrad Aiken

A la memoria de. En recuerdo de
En memoria del muy amado. En su
Recuerdo. Muerto en octubre. Muerto en el mar.
¿Quién se murió en el mar? El nombre de aquel puerto
Se le escapa, arrastrado por el viento del este,
Sobre tumbas y tejos, voló entre los manzanos,
Sobre el camino, donde reluce una carreta,
Y se fue. Desde el mar trota el viento del este
Con sal y con gaviotas. La marisma, además,
Huele fuerte en septiembre, juncos y fango, juncos
Crujiendo como huesos.

Se pasa las tijeras de podar
De una mano a la otra, poda y poda la hierba.
La columna truncada, truncada con cuidado, donde
Se ríe el mirlo hembra – a la memoria de.
¡Burden! ¿Quién fue este Burden que hemos de recordar?
¿O Potter, ese Potter rehusado por el pote?
«Aquí yace Josephus Burden, que abandonó
Este mundo el cuatro de agosto, mil novecientos.
"Y Dios le dijo: ven"». Josephus Burden, de cuarenta,
Irreverente, grueso, manos fuertes, peludas,
Y orejas rojas retorcidas, con pelo, y de ojos azul norte,
En una mano un martillo, en la otra
Un clavo. Lo clavó... ¿Fue suficiente?
¿O es que también amó?

Se cambia
De mano las tijeras. No cortan. La hierba está mojada

Y se pega a los filos. A la memoria de
Cuatro cadenas cercan la cripta, muy pesadas. ¿Qué posibilidades
Tienen los esqueletos? Los muertos salen por la noche,
Hacen sonar los eslabones. «¡Demasiado pesadas! No se pueden mover...
Otra vez, todos juntos. ¡AHORA!... Es imposible».
Se sientan en lo oscuro, sin luna, hablan tranquilamente.
«Fue el viejo Jones, sin duda, quien hizo estas cadenas.
¡Me gustaría verlo ahora levantarlas!... » El búho
Que caza en Wickham Wood viene a ver, y maúlla.
«Un búho, dice uno. «Seguro», dice otro.
Ladean sus cabezas cenicientas.

La brisa trae el roto
Sonido de campanas entre tejos y tumbas, hace sonar
Las volutas de bronce en las piedras al sol.
Sagrada... A la memoria... Tu muy querido... Oh Dios,
Cuánta parodia. El mirlo ensucia
La columna truncada; el gusano en el cráneo
Se da un festín de médula; y el impúdico tordo
Tritura un caracol en la cripta. Murió embarcado; entonces, ¿qué mejor que una tumba en el mar?

De rodillas,
Hincada contra el césped, poda y poda,
Con el mundo sujeto entre las dos rodillas, medita
Hacia abajo, como si sus pensamientos, tal hombres o manzanas,
Ya maduros cayeran a la tierra. Azul de mar, sus ojos
Se vuelven hacia el mar. Son carroñeras las gaviotas,
De cara cruel, pero al fin bellas. En el embarcadero
Los juncos crujen, moviéndose con el viento del este, crujen
Como huesos. A la memoria de. Dios mío,
La vida es lo que es, y no cambia.
Tú ahí en la tierra, y de rodillas yo encima de ti.
Tú muerto ya, yo viva.

Ella pica un llantén
De raíces demasiado ambiciosas. Ese tejo tan grande
Sujeta la colina.
Se alza de sus rodillas
Entumecidas, rígidas, pisa el camino de guijarros que baja
Al mar y a la ciudad. El olor a marisma
Sube sano y salado, y llena su nariz. Los juncos bailan
Con el viento del este, crujen; las currucas se cruzan,
Brillando en el vaivén de los juncos, y cantan.

Traducción de Carmen Toledano, revisada
por el Taller de Traducción Literaria



Fto Cromo F. Springer. Nacionalidad del cartel: Argentina

El puente de Brooklyn

Hart Crane

Cuántos amaneceres, fría tras su descanso sinuoso,
Habrá de zambullirse la gaviota
Soltando anillos blancos de tumulto, elevando
La Libertad encima del agua encadenada.

Luego, con limpia curva, nuestros ojos se apartan,
Como la aparición de unas velas que cruzan,
De alguna hoja de cálculo que ha de ser archivada;
Hasta que el ascensor nos suelta del trabajo...

Pienso en los cines, prestidigitaciones panorámicas
Con masas atraídas a una brillante escena
Nunca mostrada, pero a la que de nuevo se apresuran,
Anunciada a otros ojos en la misma pantalla;

Y Tú, cruzando el puerto, entre rachas de plata
Como si te alcanzase el sol, pero dejando
Siempre en tu andar algún movimiento pendiente,
Tu misma libertad te sigue sosteniendo.

Desde algún agujero de metro, celda o altillo,
Un loco se apresura hacia tus torres,
Se inclina un poco, hinchándose chillona la camisa,
Una broma se arroja desde la muda caravana.

La luz del mediodía gotea por las vigas Wall abajo,
Colmillo de celeste acetileno;
Toda la tarde giran las grúas entre nubes...
Tus cables aún respiran el Atlántico Norte.

Y oscuro como el cielo del judío,
Tu galardón... La gracia que confieres
De anonimia que el tiempo no puede producir:
Vibrante absolución y perdón que nos muestras.

Arpa y altar, fundidos por la furia
(¡Qué fuerza afinaría tu cordaje cantante!),
Umbral terrible de la promesa del profeta,
La súplica del paria y el grito del amante.

Y las luces del tráfico que rozan tu lenguaje
Veloz y sin cesuras, suspiro inmaculado de los astros,
Que salpican tu ruta, cifran la eternidad.
Y hemos visto la noche alzada por tus brazos.

Yo, a tu sombra, esperaba en los pilares;
Sólo en la oscuridad tu sombra es clara.
Los encendidos bloques urbanos se han borrado,
Ya la nieve sumerge todo un año de hierro...

Oh insomne como el río por debajo de ti,
Abovedando el mar, hierba que sueña en las praderas,
Ven a nosotros, los humildes, baja,
Y con tu curvatura ofrece un mito a Dios.

Traducción de Sally Burgess, revisada por el
*Taller de Traducción Literaria**

** El Taller de Traducción Literaria de la Universidad de La Laguna, fundado en 1995, se ocupa de cuestiones de traductología y lleva a cabo traducciones de textos definidos por su dificultad o su complejidad estética. Ha traducido y editado libros de J. Keats, G. Flaubert, W. Wordsworth, S. Johnson, etc., con nuevos procedimientos de traducción colectiva, contrastada, revisada, etc. En el seminario dedicado a Hart Crane, celebrado el 13 de marzo de 2005, participaron Sally Burgess, Clara Cureli, Jesús Díaz Annas, Margarita Fernández de Sevilla, Cristina González de Uriarte, Nicanor Guerra, Régulo Hernández, Francisco León, Maryse Privat, Andrés Sánchez Robayna y Carmen Toledano.*

El *Quijote* en el actual teatro español e iberoamericano contemporáneo

Jerónimo López Mozo

En febrero de 1582, Cervantes solicitó, sin éxito, un empleo que había quedado vacante en Indias. En 1590, es decir, ocho años después, presentó su brillante hoja de servicios a Felipe II con un memorial en el que solicitaba, de nuevo, que se le concediera establecerse en América. La escueta respuesta que recibió del Monarca fue: «Busque por acá en qué se le haga merced». La desilusión del escritor debió ser grande. En 1605 se publicó la primera parte del *Quijote.* No es disparatado pensar que si Cervantes hubiera visto cumplidos sus sueños, jamás habría escrito su famosa novela *Don Quijote de la Mancha.* Aunque no sabemos las razones que tuvo Felipe II para denegar la petición, agradezcamos su respuesta. Así, pues, Cervantes, aunque lo intentó, nunca puso los pies en el Nuevo Continente. Sí lo hizo, en cambio, su inmortal criatura, quién saltó el charco embarcado en un libro, llevando como compañeros de viaje a toda una legión de personajes entrañables.

No sé cuantas personas han leído el *Quijote,* pero sí que son muy pocos los que no conocen a su protagonista, aunque predominen los que lo han hecho a través de su imagen, tantas veces recreada. Esto vale para España y para Iberoamérica. Hay un detalle curioso y poco conocido que resulta ilustrativo. El *Quijote* llegó muy pronto a América. Baste recordar que un mes después de que la primera edición se pusiera a la venta en Madrid, un librero de Alcalá de Henares envió cien ejemplares a Cartagena de Indias, de los que nueve se distribuyeron en el Cuzco. Sin embargo, es fácil suponer que pocos ciudadanos tuvieron acceso a su lectura, pero hay datos de que enseguida se familiarizaron con la figura de su protagonista, tanto por verle retratado en estampas, como porque se convirtió en personaje de desfiles y eventos teatrales. Así les pasó a los habitantes de Pausa, localidad peruana situada en los Andes. Hasta aquel remoto lugar habían llegado algunos ejemplares de los nueve que fueron a parar al Cuzco. Eso puede expli-

car lo sucedido en aquél remoto lugar durante la fiesta celebrada con motivo del nombramiento de un Virrey con aficiones poéticas. Entre los personajes que desfilaron, con nombres tan llamativos como el Caballero de la Ardiente Espada, El fuerte Bradaleón y El Caballero Antártico, figuraban don Quijote, Sancho y otros personajes de la novela.

En la relación de aquel acontecimiento puede leerse: «Asomó por la plaza el caballero de la triste figura don Quijote de la Mancha, tan al natural y propio de cómo le pintan en su libro que dio grandísimo gusto verle. Venía caballero en un caballo flaco muy parecido a su Rocinante, con unas calcitas del año de uno y una cota muy mohosa, morrión con mucha plumería de gallos y la máscara muy al propósito de lo que representaba. Acompañábanle el cura y el barbero y su leal escudero Sancho Panza, graciosamente vestido, caballero en su asno albardado y con sus alforjas bien proveídas y el yelmo de Mambrino». Llegada la noche, concluyó la fiesta con el reparto de premios. Al que actuaba de don Quijote le dieron el de invención, por la propiedad con que hizo la suya y la risa que a todos causó verle. El galardón consistió en cuatro varas de raso morado, que el actor entregó al que hacía de Sancho con el encargo de que se las diese a Dulcinea cuando la viese.

Desde entonces, las versiones teatrales del *Quijote* han sido habituales en Iberoamérica. Como en España. En 1947, el dramaturgo sevillano Felipe Pérez Capo había registrado 290 adaptaciones, de las que 63 correspondían al siglo XX[1]. No es necesario decir que esa cifra se ha incrementado, sobre todo a lo largo del año 2005, con motivo de la celebración del V Centenario de la publicación de la primera parte de la novela. En relación a este asunto, es conveniente abordar, aunque sea brevemente, dos cuestiones. La primera se refiere a la contemporaneidad del *Quijote,* sobre la que existe un amplio acuerdo. La otra, al interés que puede tener llevar a la escena una novela de contenido tan rico, sabiendo que, en el trasvase de un género a otro, pueden perderse partes esenciales del mismo. Mis dudas, que no son pocas, no se refieren sólo a esta gran obra, sino en general a la adaptación para la escena de textos narrativos.

Respecto a la vigencia de la obra cervantina, es evidente que el *Quijote* ha llegado vivo a nuestros días. Más aún, podría decirse, como

[1] *Felipe Pérez Capo,* El Quijote en el teatro: repertorio cronológico de 290 producciones escénicas relacionadas con la inmortal obra de Cervantes, *Barcelona, Millá, 1947.*

del buen vino, que mejora con el paso de los años. Como obra literaria, la novela contemporánea le debe su razón de ser y nadie pone en duda que, en mayor o menor medida, los mejores escritores son deudores de él. La lista es interminable. Entre los pertenecientes al siglo pasado, Rubén Darío, Unamuno, Kafka, Italo Calvino, Francisco Ayala, Milan Kundera, Günter Grass, Juan Goytisolo, Muñoz Molina y un largísimo etcétera. Pero al hablar de contemporaneidad en el contexto en el que lo estoy haciendo, me refiero al contenido de la obra de Cervantes y a sus personajes, no a lo que de revolucionario hay en la técnica narrativa que alumbró.

En un momento determinado, don Quijote le dice Sancho: «La libertad es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad así como por la honra se puede y debe aventurar la vida». Ese canto a la libertad es, para Vargas Llosa, el que los llamados liberales europeos entonaran a partir del siglo XVIII y, más tarde, en el siglo pasado, Isaías Berlin. Aquellos, dice, concebían la libertad como la soberanía del individuo para decidir su vida sin presiones ni condicionamientos, en exclusiva función de su inteligencia y voluntad. Para el filósofo inglés, significaba estar libre de interferencias y coacciones para pensar, expresarse y actuar. Vargas Llosa concluye que lo que anida en la idea cervantina de libertad es una desconfianza profunda de la autoridad, de los desafueros que puede cometer el poder, todo poder.

En otra ocasión dice don Quijote: «Porque te hago saber, Sancho, que la boca sin muelas es como molino sin piedra, y mucho más se ha de estimar un diente que un diamante». Para Milan Kundera, devoto de Cervantes, esa frase sitúa a ras de suelo a un personaje creado para ser legendario. Aquiles o Ayax, después de combatir cuerpo a cuerpo, nunca se preguntaron si aún conservaban sus dientes. En cambio, a don Quijote y Sancho, la cuestión les preocupa, y mucho, porque dientes que duelen, dientes que faltan. En la citada frase y en muchas otras se muestra el lado penoso o vulgar de la vida, pero también la belleza de los sentimientos modestos. Y no digamos si nos vamos a las conmovedoras páginas en las que se da cuenta de la muerte del hidalgo. Allí se habla de una muerte prosaica, en la que dicta testamento y agoniza durante tres días, durante los cuales comía la sobrina, brindaba el ama y se regocijaba Sancho, pues en eso «del heredar algo borra o templa en el heredero la memoria de la pena que es razón que deje el muerto».

Dice Kundera que los héroes de epopeya vencen o, si son vencidos, conservan hasta el último suspiro su grandeza. Don Quijote, no. Tras los reveses que sufre, advertimos que no quiere que se le admire, sino que se le comprenda. Su lección es que la vida humana como tal es una derrota y que lo único que cabe hacer es intentar comprenderla, hoy más que nunca.

El escritor y artista plástico Queralt Blanch, recopilador de referencias jurídicas contenidas en la novela de Cervantes, reconoce en la actitud de don Quijote ante la vida a un decidido defensor de los derechos humanos, poniendo como ejemplo la aventura de los galeotes. Liberándolos, nuestro personaje restaura los derechos humanos violados, pues no le parece justo condenar a galeras al ladrón de una canasta de ropa, ni obtener confesiones bajo tortura, ni tratar de forma humillante a los presos. Leyendo ese mismo capítulo, Muñoz Molina encontró una frase –«No está bien que unos hombres se hagan verdugos de otros hombres no yéndoles nada en ello»– que le hizo pensar en las imágenes que mostraban las torturas padecidas por los iraquíes detenidos en la prisión de Abu Graib.

Para Laura Restrepo, don Quijote es el primer hombre moderno, pues, en su opinión, existe una conexión simbólica entre la modernidad y la locura entendida como una fuerza capaz de mover algo más allá de la racionalidad convencional. Hay quien ha comparado *La guerra de las galaxias* y la lucha que entre el bien y el mal se produce en ella con las andanzas de don Quijote.

Aunque más matizada, esa contemporaneidad también está presente en buena parte de las versiones escénicas del *Quijote.* Pero antes de referirme a ella, he de hacer alguna consideración en torno al traslado de obras narrativas a la escena. Repito que, en mi opinión, no se trata de una buena práctica, sobre todo cuando, como es el caso del *Quijote,* se parte de un texto fuera de lo común. Extraer de él materia escenificable es relativamente fácil, pero no lo es evitar que todo quede reducido a lo más externo y llamativo. ¿Qué se puede añadir que no sea espectáculo? A veces, sufro cuando asisto a alguna adaptación del *Quijote,* bien porque se me antoja que los personajes, sobre todo los dos protagonistas, son payasos, bien porque no reconozco las palabras que el autor puso en boca de sus nada tontos personajes. Qué diálogos tan insulsos, me digo, y, sobre todo, que manía la de llenar el escenario de aspas de molino, de rebaños de pega y de cueros de vino. En tales ocasiones acabo pensando que lo mejor sería dejar *El Quijote* para ser

leído. Ocurre, sin embargo, que, en otras, a uno le gusta lo que ve y llega a dudar de que su opinión sea correcta, lo que me ha llevado a considerar que, a la hora de juzgar los espectáculos, es necesario tener en cuenta algunos aspectos, entre ellos cuáles son las metas que se persiguen y el talento de los creadores. Conclusión que se ha visto reforzada después de asistir a varios espectáculos iberoamericanos en los últimos meses. Por otro lado, me parece evidente que no todas las adaptaciones pueden medirse por el mismo rasero. No es lo mismo un drama sobre don Quijote que un juguete cómico, una humorada o un espectáculo de calle. También hay que distinguir entre aquellas piezas que intentan abarcar *El Quijote* en su conjunto y las que se inspiran en algún episodio determinado, aprovechando que se supone a los espectadores conocedores del argumento de la novela. Habría, en fin, que destinar otro apartado a lo que Juan Antonio Hormigón llama creaciones dramático-literarias, que él ha definido como aquellas en las que se construye una peripecia autónoma, en la que se inscriben don Quijote y Sancho con ideas provenientes del original cervantino, pero desarrolladas según el criterio del autor. Dejo al margen las adaptaciones destinadas al público infantil, muy numerosas, y otras fórmulas escénicas, como los espectáculos musicales o la danza, pues, aunque son de la familia, suelen hacer rancho aparte. Tampoco me ocuparé de las funciones de títeres, si bien me hubiera gustado, aunque sólo fuera para haber incluido en los comentarios que siguen el espectáculo de La Tartana titulado *El Quijote, un auto de ilusión para andamio y calle* y el de la compañía Arbolé, *La graciosa aventura del titiritero.*

Al hablar del *Quijote* en el teatro español e iberoamericano, me limitaré a aquellas representaciones que he visto o cuyos libretos conozco. Remontarme más atrás sería una imprudencia y ni siquiera estoy seguro de que una labor de investigación me ayudara a disimular mi ignorancia. En relación al teatro español, un trabajo de hemeroteca o la consulta de trabajos de investigación sobre la cartelera de épocas pasadas me permitiría encontrar títulos relacionados con lo que nos ocupa, pero no conocer sus contenidos. No obstante, si puedo decir que, mientras escritores como Unamuno, Ganivet, Azorín, Ramiro de Maeztu y otros analizaban o recreaban con pasión y profundidad la novela y a su protagonista, no sucedía lo mismo en el mundo del teatro. Aquéllos hablaban de cuestiones tan elevadas como la relación de don Quijote con el problema de España y su destino o, en palabras de Francisco Ayala, del nacimiento de un héroe mítico acuñado con los

materiales de una particular situación histórica. Y hasta alguno, como Unamuno, osó alzar su voz contra Cervantes al entender que, a pesar de ser el padre de la singular criatura, era un «ingenio lego» que no estaba capacitado para adentrarse en su espíritu. En cambio, es difícil hallar en las casi trescientas adaptaciones teatrales a las que me he referido antes algo que no sean parodias que perseguían el puro divertimento del público. Algunos autores famosos, como los hermanos Álvarez Quintero o Alejandro Casona, extrajeron del *Quijote* materia para sus obras. Aquéllos la utilizaron en *Los galeotes* y, éste, en *Sancho en la Ínsula Barataria,* entremés que incluyó en su *Retablo jovial,* pero son piezas menores de escasa enjundia. Yo creo que el teatro español se mantuvo alejado de aquellos importantes debates.

En Iberoamérica las cosas no han sido muy distintas. Del interés que despertó la obra de Cervantes hay abundantes testimonios y, cuando llegó la hora de luchar por la independencia, don Quijote era tan popular y querido que encarnó los ideales de justicia y libertad de los patriotas. Pasado aquel trance, diversos escritores con Rubén Darío a la cabeza, le convirtieron en símbolo de la nobleza y el idealismo de la España derrotada. Y en épocas más recientes ha sido estandarte de los combatientes por la democracia. En algún lugar he leído que los hispanoamericanos, más allá de su ideología, se apropiaron del *Quijote* e hicieron de él una síntesis de una hispanidad idealizada o soñada y de una americanidad vigorosa proyectada hacia el futuro. Hubo, claro está, discursos opuestos y, en consecuencia, polémicos. Así, mientras el uruguayo José Enrique Rodó elevó a don Quijote a máximo representante de la raza latina, el cubano Fernando Ortiz prefería hablar de un quijotismo exclusivamente espiritual y, de paso, anunciaba a sus compatriotas que ya era hora de bajarse de Clavileño y montarse de nuevo en Rocinante. No lo sé y lo digo, por tanto, con algunas reservas, pero creo que, entonces, los adaptadores del *Quijote* al teatro se mantuvieron, como los españoles, al margen de las lecturas profundas. Lo que si puedo asegurar es que, sin entrar a juzgar los resultados, espigando en las versiones actuales se encuentran algunas intelectualmente ambiciosas.

En el recorrido por los *Quijotes* españoles no voy a seguir un orden cronológico, sino que agruparé los espectáculos de acuerdo con el esbozo de clasificación señalado más arriba. Seré breve en lo que refiere a teatro de calle, entendiendo por tal, no el que se representa al aire libre, sino el que recorre calles y plazas a la manera de las cabalgatas,

pasacalles o procesiones. Más que de teatro se trata de actividades populares que, en muchos casos, se incluyen en las fiestas locales y que, de un tiempo a esta parte, han entrado a formar parte de la programación de todo tipo de encuentros y festivales, especialmente de teatro. Con ello, se intenta hacer partícipes de los eventos a los habitantes de las ciudades que los acogen. Quizás sean actividades concebidas como reclamo publicitario, lo que no es censurable. Pero aunque fuese así, su oportunidad queda fuera de toda duda. Suelen ser atractivas y, sobre todo, devuelven a los espacios urbanos el carácter lúdico que tenían en el pasado, cuando eran, sí, lugares de paso, pero también de encuentro. Lo que no se acaba de entender es que se anuncie como actividad escénica el paseo a caballo de sendas bicicletas de un par de actores disfrazados de caballero y escudero rodeados por una chiquillería alborotada. De ahí mi resistencia a tomar en consideración este tipo de actuaciones. Hay, sin embargo al menos una excepción de la que debo dejar constancia. Se trata del trabajo que, bajo el título de *El elogio de la locura,* ha realizado Els Comedians. Concebido como cabalgata, incluye diez escenas en las que se representan algunos de los pasajes más conocidos del *Quijote.*

Pero, sin duda, lo que más abundan son las adaptaciones de la novela o de partes de ella. Hay que destacar que algunas de las mejores versiones fueron hechas con anterioridad a la conmemoración del centenario del *Quijote*, mientras que, de las concebidas para la ocasión, pocas han merecido la pena. No debe extrañar, pues una vez más se ha puesto de manifiesto que, con frecuencia, la habilidad para conseguir subvenciones está por encima del talento artístico[2]. De lo que he visto, guardo buen recuerdo de *Quijote.* Es una producción de la compañía L'Om Imprebis, en la que han intervenido, como adaptadores del texto cervantino, Juan Margallo y Santiago Sánchez, asumiendo este último las tareas de dirección. Espectáculo, sin más pretensiones que las de entretener al respetable, resulta, por obra y gracia de los que lo hacen, algo muy serio desde el punto de vista artístico y, a la par, divertido. Partiendo de una selección de aquellos pasajes de la novela que podían dar mejor juego escénico, los

[2] *Entre las excepciones, debo mencionar tres espectáculos que no he tenido ocasión de ver, pero de los que han llegado buenas referencias. Se trata del oratorio escénico* Muerte y resurrección de Don Quijote, *cuya idea, estructura dramática y dirección ha firmado Alberto González Vergel*; Quijote. Femenino. Plural (Sanchica, princesa de Barataria*), que ha dirigido Pedro Víllora a partir de una idea de Ainhoa Amestoy; y* La venta del encuentro, *proyecto en el que han participado como director y actor, respectivamente, Francisco Vidal y Manuel Galiana.*

actores, que parecen escapados de una compañía de cómicos ambulantes, recrean con cuatro objetos y apelando a la imaginación del público, el sinfín de espacios en los que transcurre la acción. Unas cuerdas se convierten en aspas de molino, las sombrillas de unas mujeres en ruedas de un carruaje, unos tableros apilados sabiamente iluminados en hoguera, unos taburetes en caballerías... También tiene cabida en el escenario el mundo de las marionetas. El resultado de todo ello es una fascinante función a la medida de todos los públicos, una fiesta teatral.

Mucho más ambiciosa fue la versión del *Quijote* que hicieron el director italiano Mauricio Scaparro y el excelente guionista Rafael Azcona por encargo de la Exposición Universal que se celebró en Sevilla en 1992 pero, a pesar de ella, o quizá por ella –me refiero a la ambición– los resultados quedaron lejos de los objetivos, constituyendo un claro ejemplo de la dificultad a la que aludía más arriba para trasladar la esencia de la novela al escenario. Con el significativo subtítulo de *Fragmentos de un discurso teatral,* los adaptadores emplearon la fórmula del teatro dentro del teatro. Situaron la acción en un viejo y destartalado escenario en el que don Quijote y Sancho se encuentran con la compañía de Angulo el Malo. Caballero y escudero, únicos personajes reales de la función, recuerdan sus aventuras y, a veces, las contemplan en la recreación que de ellas hacen los cómicos ambulantes, los cuales, a lo largo de la obra, van asumiendo los distintos personajes que aparecen en la novela. Asistimos, pues, al enfrentamiento de los dos protagonistas, cuya relación va evolucionando desde un simple acuerdo, diríamos que laboral, entre amo y criado hasta un vínculo cada vez más estrecho que establece otro tipo de relación más íntimo y complejo. Quería Scaparro reflexionar sobre la utopía, incitar al público a dejarse seducir por ella y, en última instancia, plantar cara a la sociedad basura en la que vivimos. Eso, como sucede con tantas declaraciones de principios, era decir mucho y no decir nada. Fernando Doménech comparó la obra con un viaje en el que don Quijote y Sancho, acompañados por las sombras de los demás personajes, buscaban el conocimiento de sí mismos en el espejo del otro. En cada nueva aventura, en las conversaciones que mantenían, veía una aproximación al clima de amistad, de benevolencia y de comprensión que alienta en las páginas de Cervantes. Pero fue más allá en su lectura de la obra. Comparó a esos dos seres que buscan en un escenario su propia historia con Vladimir y Estragón, los desesperanzados ilusos de *Esperando a Godot.* También los emparentó con Max Estrella y Don

Latino de Hispalis, los protagonistas de *Luces de bohemia,* por las similitudes que hay entre ambas parejas en su deambular por una España triste en busca de imposibles ideales[3]. Estas interpretaciones son hermosas y nada gratuitas. Lo malo es que se disuelvan al pasar de las intenciones a la realidad. Y eso es lo que sucedió. El espectáculo resultó una especie de resumen, a veces tedioso y siempre deslucido, de algo que se sabe grande. Scaparro debió barruntarlo cuando, rebajando las expectativas creadas, definió lo que había hecho como una metáfora llena de ilusión y simpatía sobre nuestra vida teatral.

Algo parecido sucedió con *Vivir loco, morir cuerdo,* de Fernando Fernán Gómez, quien se inspiró, para escribirla, en la segunda parte del *Quijote.* El resultado fue una serie de pasajes del *Quijote,* arbitrariamente seleccionados, mal hilvanados y con una dramatización pobre. La crítica fue severa. Acusó al adaptador de falta de imaginación y consideró que la puesta en escena, que asumió él mismo, era demasiado estática. Los actores decían el texto sin intención dramática, sin gracia y sin compromiso, de modo que los más brillantes pasajes de la novela cervantina resultaban aburridos. De mediocre, había sido calificado otro espectáculo anterior del mismo Fernán Gómez. Aquél era un monólogo titulado *Defensa de Sancho Panza,* en que el que el escudero de don Quijote comparece, asumiendo su defensa, ante un tribunal, sin que lleguen a quedar claros los motivos que le han conducido ante él. Dos espectáculos que dan argumentos para sostener que la novela de Cervantes tiende a rebelarse contra las tablas.

De difícil clasificación es *El Quijote xra [para] torpes,* de Juan Manuel Cifuentes, cuya primera aproximación al *Quijote* sea probablemente el musical *El Hombre de la Mancha,* en cuya versión española participó interpretando a Sancho. Convencido de que son muchos los que no han logrado leer entera tan voluminosa novela, su espectáculo brinda la posibilidad de conocerla en su totalidad y aún de acceder a buena parte de cuanto de ella han dicho críticos e investigadores. Los oficiantes del milagro son tres tipos descarados convertidos en conferenciantes histriónicos dotados de una sorprendente capacidad de síntesis. Tanta, que todavía tienen tiempo de aludir a situaciones actuales de índole social o política.

Abundan los monólogos, entre los que cabe citar, además del de Fernando Fernán Gómez, el de Luis Hostalot y el titulado *Los miste-*

[3] *Fernando Doménech, «Don Quijote en escena», en Rafael Azcona y Mauricio Scaparro,* Don Quijote, *Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1992.*

rios del Quijote o el ingenuo caballero de la palabra, escrito e interpretado por Rafael Álvarez «El Brujo». En ambos, los actores aparecen convertidos en juglares. Hostalot, para hacer un viaje por el mundo de los libros, por las batallas que libró don Quijote, por el amor y la muerte. El Brujo, para relatar las aventuras de don Quijote y negar que su autor fuera Cervantes, pues da por sentado que no existió. Su tesis es que, tras ese nombre, se oculta otro autor o, quizás, varios.

En el apartado dedicado a lo que Juan Antonio Hormigón denomina creaciones dramático-literarias, hay una titulada *Niebla y vida de Don Quijote y Sancho* en la que el autor, Antonio Álamo, responde a esta curiosa pregunta: «¿Qué hubiera sido de don Quijote si, recuperada la cordura, hubiera tenido un día más de vida?». La pieza, que tiene resonancias unamunianas, pues no en vano el dramaturgo ha buceado en obras del escritor vasco como *Niebla* y *Vida de Don Quijote y Sancho,* recupera al Alonso Quijano que apenas ocupa lugar en el texto original y le enfrenta a su creador para demandarle, ya cuerdo, un día más de vida. Este Quijano, que reniega de don Quijote, pide cuentas a Cervantes por haberle creado pero, al mismo tiempo, trata de ampliar la breve prórroga obtenida. Todo su empeño es que la muerte no llegue, porque morirse es una injusticia. En algún lugar se ha dicho que Álamo ha puesto una lupa de aumento a la cabecera de la cama del hidalgo que agoniza consiguiendo agrandar su figura y dilatar los últimos momentos de su existencia para, finalmente, mostrarla desde una óptica contemporánea. La ética del fracaso, la confusión entre realidad y ficción y la angustia existencial son cuestiones que están presentes en este trabajo.

Santiago Martín Bermúdez escribió en 1997 *La más fingida ocasión y Quijotes encontrados,* que ha sido estrenada en la última edición del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro con el título de *La noche de los Quijotes.* Lo novedoso de la propuesta radica en que el autor ha bebido, además de en el *Quijote* cervantino, en el de Avellaneda, en el Romancero y en la novela de caballería *Espejo de Príncipes y caballeros o El caballero de Febo.* Con todo ello y con lo que su imaginación ha aportado ha compuesto una historia en la que ocurren cosas sorprendentes, como que aparezca una Dulcinea vestida toda de blanco, gentil de aspecto, elegante de parte y natural de señorío. Nada que ver con Aldonza Lorenzo. Diré que en la lista de personajes, el autor advierte de que tan bella y distinguida dama es, en realidad, una impostora, cuyo nombre se reserva para darlo a conocer a su debido

tiempo. Pero lo esencial, y dónde reside buena parte de la originalidad de la obra, es que sus protagonistas son dos Quijotes diferentes, los cuales se encuentran y se enfrentan en la Venta de Maese Roque, cercana al Campo de Criptana. El propio autor resume su contenido en las líneas que preceden al texto. En ellas explica que se trata de una «comedia de Quijotes, el de Cervantes y el de Avellaneda, donde se ven las disputas de ambos caballeros, tan desemejantes, además de otros regocijados asuntos sucedidos en un trasnoche de encantamiento». Hay, en efecto, regocijados asuntos, pero, por encima de ellos, un retrato amargo de esas dos Españas eternamente enfrentadas, la conservadora y la liberal, representadas, respectivamente, por un falso Quijote, cuyos argumentos son la violencia, primero verbal y luego física, y el Quijote verdadero, el que nos legó Cervantes, lleno de espiritualidad y amante de la libertad.

He de dar un gran salto atrás, hasta 1984, para rescatar una pieza de Alfonso Sastre, que tuvo poca fortuna escénica, pero cuya tesis es atractiva. Se titula *El viaje infinito de Sancho Panza.* Aunque don Quijote interviene en la acción, el protagonista es el escudero. Alfonso Sastre hizo suya la idea expresada por Kafka en su narración *La verdadera historia de Sancho Panza* de que Sancho escribió gran cantidad de novelas de caballería y de bandoleros, y logró, con el correr de los años, alumbrar en su mente una especie de demonio, al que bautizaría con el nombre de don Quijote, que acabó lanzándose irrefrenablemente a las más locas aventuras. Así, pues, aquí es Sancho el que saca de sus casillas a Alonso Quijano. El dramaturgo no quiso hacer la escenificación de un texto narrativo, sino una personal lectura en la que nos muestra a «otro» don Quijote y a «otro» Sancho, los mismos y, sin embargo, otros. A lo largo de los veintitrés cuadros de que se compone la obra asistimos, primero, al relato que hace Sancho, encerrado en el manicomio de Ciudad Real, de cómo convenció a don Quijote de que era, efectivamente, don Quijote, y, luego, a insólitas situaciones como aquella en la que el Caballero acepta de buen grado hacer algunas docenas de locuras.

Cuenta el profesor y crítico Pedro Barea, que el tal Alonso Quijano y su compañía permanecen ininterrumpidamente en cartel desde que debutara hace cuatrocientos años. Todo parece indicar que seguirá rodando por los escenarios, aunque, en consonancia con los tiempos actuales, a veces lo haga enganchado a los juegos de rol y a Internet. En la plaza Mayor de Salamanca, La Fura dels Baus ha roto los moldes que se emplean habitualmente para dar forma teatral a la novela del Cervantes

con un espectáculo titulado *Yo no he leído a Don Quijote,* que es presentado como un homenaje a los libros. Curioso homenaje en el que participan ciento treinta personas, de las cuales ochenta son actores, bailarines y trapecistas. Estos últimos son el armazón humano de un gigantesco molino sobre el que vuela, a treinta metros de altura, un dirigible de dieciocho metros de longitud. En semejante escenario no es sorprendente que Sancho se comunique con la Ínsula Barataria a través de videoconferencia o que Rocinante se haya convertido en una rara criatura cuyo esqueleto son siete sillas ocupadas por otros tantos actores y cuyas extremidades son patas de insectos de diez metros de altura.

El futuro inmediato de la vida escénica del *Quijote* está asegurado, pues, a pesar de que el Centenario ha llegado a su fin, todavía se preparan nuevas adaptaciones. Entre las de estreno más inmediato figura *En un lugar de Manhattan,* a cargo de Els Joglars. Su director, Albert Boadella, ha explicado que su propósito es abrir una reflexión sobre la desaparición en España en pocas décadas de los valores quijotescos. La obra viene a ser una denuncia de la incapacidad del mundo actual para reconocer en nuestro entorno las virtudes del espíritu del *Quijote* y, por tanto, el fracaso de una quimera. Advierte, además, que, si en la actualidad alguien intenta encarnar ese espíritu, está condenado a la marginación o a ser tildado de loco.

A pesar de mis reticencias sobre las versiones teatrales del *Quijote,* he de admitir que soy responsable de una, cuyo título es *En aquel lugar de la Mancha.* Sólo diré de ella que responde a un encargo y que me animó a escribirla el hecho de que no podían aparecer, entre los personajes, ni don Quijote ni Sancho. Debían proceder de la legión de secundarios que transitan por la novela. Yo elegí a sus parientes, amigos y otros vecinos de su pueblo, quienes, tras la muerte del hidalgo, recuerdan sus tres penosos regresos, siempre molido y convertido en eterno perdedor. Lo que he querido ofrecer es el retrato de aquel Alonso Quijano que quiso erigirse en personaje legendario y no pasó de ser un perseverante perdedor.

La visita a España de siete compañías procedentes de diversos países de Iberoamérica con espectáculos relacionados con el *Quijote* nos ha permitido conocer de primera mano la influencia de la novela de Cervantes en aquella región[4]. Si bien es cierto que el proyecto había

[4] *Las representaciones tuvieron lugar en Madrid y Alcalá de Henares en junio y julio de 2005 en el marco del festival de teatro «El* Quijote *en Iberoamérica», organizado por el CELCIT. Casi todas las compañías llevaron sus espectáculos a otros festivales celebrados en España, entre ellos el Internacional de Teatro Clásico de Almagro y el Iberoamericano de Teatro de Cádiz.*

surgido con motivo del IV Centenario de la publicación del *Quijote*, también lo es que, para confeccionar la programación, no se recurrió a formular encargos para la ocasión. Así, alguno de los *Quijotes* es de reciente creación, pero la mayoría hace años que vienen representándose en América Latina. Lo que se ha visto en España es, pues, una muestra suficientemente amplia de la visión que tienen los teatreros del otro lado del charco de ese personaje que, desde su nacimiento, ha sido patrimonio común de la comunidad iberoamericana.

De Cuba vino El Mirón Cubano, compañía con cuarenta y dos años de historia a sus espaldas, treinta de ellos haciendo teatro de sala y los doce últimos, de calle. En pleno tránsito de una a otra modalidad nació *De la extraña y anacrónica aventura de Don Quijote en una ínsula del Caribe y otros sucesos dignos de saberse y representarse.* Espectáculo que, por cierto, no fue estrenado en Cuba, sino en La Coruña. Como si todavía no hubieran roto del todo las amarras con el escenario fijo, una parte de la representación se desarrolla ante el público que ocupa sus asientos y otra, haciendo un recorrido por los alrededores. El tejedor de la historia que se cuenta fue Albio Paz, recientemente fallecido. Arropado por una música vibrante y bailes populares, el texto reúne fragmentos del *Quijote* y narraciones de Onelio Jorge Cardoso, el mejor cuentero cubano del pasado siglo. El resultado es una jugosa aventura soñada por don Quijote y Sancho que les lleva a una isla caribeña en la que asisten a una función de títeres. En ella, un burro que simboliza el poder no deja de fustigar a un alegre pajarito danzarín. El Caballero, creyendo que aquello no es representación sino realidad, interviene, transformando a la indefensa víctima en su amada Dulcinea. Hay pelea y la consiguiente paliza, tras la que caballero y escudero despiertan y siguen haciendo lo que en la novela está escrito. El viaje a otro escenario geográfico sitúa a los personajes manchegos en unas coordenadas culturales distintas, en las que el aldeano, sin dejar de serlo, es denominado guajiro.

También es teatro de calle *¡Quijote!,* espectáculo ofrecido por la compañía Teatro Núcleo, creada en 1974 en Buenos Aires y asentada, apenas cuatro años después, en la ciudad italiana de Ferrara. No es un dato intrascendente, como tampoco lo es que el eje de su actividad sea la investigación sobre el arte del actor y la del teatro como ritual. Ambas circunstancias configuran un espectáculo al que las aportaciones de unos y otros y el empleo de elementos extraídos de fuentes diversas le dan un cierto aspecto de Babel artística. Alguien lo ha des-

crito con estas palabras: «Quijote y Sancho, héroes legendarios, vuelven a vivir y, a caballo de sus improbables animales mecánicos, acometen extraordinarias aventuras. Es espectáculo con un ritmo sostenido, una fiesta teatral donde tragedia y comedia se suceden y se funden. Los aldeanos ridiculizan los sueños del Caballero de la Triste Figura por medio de una danza continua donde se entrelazan elementos del *folklore* con agua, fuego y pirotecnia. Quijote lucha en nombre de sus ideales caballerescos, sufre burlas malignas, defiende a su amada Dulcinea contra demonios y espectros, afrontando al final, impávido, un gigantesco molino. Sancho, incapaz de resistir al llamado de sus orígenes, abandona a su patrón seducido por los placeres terrenos, que culminan en una bacanal orgiástica». Teatro Núcleo tiene algún parentesco con Comediants en lo que a fantasía e imaginación se refiere, pero su *¡Quijote!* posee un toque de crueldad que no existe en los espectáculos de la compañía catalana.

Perro Teatro, de México, mostró un Quijote tan entrañable como su título –*Señor Quijote mío*–, apto para todos los públicos, en el que cuatro actores, sirviéndose de técnicas propias de la Commedia dell'Arte y del mundo de los payasos, escenifican algunos episodios de la novela en los que, en opinión de Gilberto Guerrero, director la compañía, se refleja mejor su preciado tesoro utópico y su profundo espíritu humanista. Hubo también un monólogo, *La originalísima historia del justiciero enmascarado,* escrito y protagonizado por el polifacético actor costarricense Rubén Pagura. Su Quijote es un ciudadano de nuestro tiempo, granjero jubilado muy aficionado a esos modernos libros de caballería que son las novelas de *cowboys*, que vive en un pueblecito de Texas. Tras los atentados del 11-S, responde positivamente a la llamada del Presidente de los Estados Unidos para emprender la cruzada contra el Eje del Mal. Se echa, como don Quijote, a los caminos para luchar por la libertad y hacer justicia. El Sancho de esta historia es un espalda mojada mexicano que, a cambio de servirle, espera conseguir no una ínsula, sino un permiso de trabajo. Dulcinea es una cabaretera y, los Duques, los dueños de un rancho histórico-turístico. Monólogo y parodia, en fin. Una fórmula teatral de siempre, cuyo éxito depende de la calidad de los actores y de sus recursos para acercarse al público. Si en España el Brujo se ha disfrazado de juglar, Pagura ha preferido hacerlo de personaje de cómic.

Desde la conciencia de que *El Quijote* es un desafío para el teatro, la Candelaria, la veterana y prestigiosa compañía colombiana, han

ofrecido una versión que se ajusta al contenido de la novela, aunque su texto no imita ni resume el de Cervantes, sino que recupera voces antiguas que quedaron atrapadas en la memoria del pueblo colombiano. A lo largo de doce cuadros el espectador asiste, entre otros episodios, al diálogo de los encantamientos, a la aventura de los leones, al encuentro con Dulcinea y luego con los Duques, a la aparición del Mago Merlín, a los consejos que recibe Sancho para gobernar la ínsula y a la forma en que lo hace cuando ya es gobernador, al encuentro con los comediantes, a los azotes que recibe el escudero, a la aventura de la princesa Micomicona y, en fin, al encuentro del Caballero con la procesión de una Virgen, a la que confunde con una dama dolorida, aventura que concluye recibiendo una paliza, tras la que es enjaulado y devuelto a su aldea. El acierto de Santiago García, fundador de La Candelaria y maestro indiscutible de generaciones de profesionales de la escena iberoamericana, ha sido haber envuelto su selección de textos con lo que el teatro tiene de mágico. El resultado es un espectáculo festivo e irónico que se propone mostrar a la actual sociedad la necesidad de la utopía como mejor vía para hacer frente a las adversidades.

Dos compañías brasileñas, Pia Fraus y Parlapatôes, unieron sus esfuerzos para ofrecer *Farsa Quixotesca*, un espectáculo bello, desenfadado y atrevido. Hugo Possolo, su autor y director, escenifica la visión que tiene Dulcinea de don Quijote, un personaje que se desdobla en tres: el Caballero de los Espejos, el de los Leones y el de la Triste Figura. Uno de aire dramático, otro de corte clásico y, el tercero, con la cabeza algo perdida. Cada cual con su vestimenta, su caballo y su escudero, pues también son tres los Sanchos. Cuando los Quijotes se encuentran, cada uno de ellos proclama ser el verdadero. Digno final para una obra que versa sobre la locura del protagonista y que pretende convencernos de que todos estamos un poco locos. Si alguien lo duda o lo niega y se pretende normal, el autor viene a decirle que, tarde o temprano, dejará de serlo al ver cuán locos están los demás. También advierte que la locura es sana porque está íntimamente ligada al humor. ¿O no es cierto que la forma anárquica con la que un loco aborda su relación con la sociedad es motivo de risa? Locura, fingida o no, y humor pululan por un escenario limitado por espectaculares aspas metálicas. En él, los actores declaman, danzan, hacen ejercicios malabares, ocultan sus rostros bajo máscaras, manipulan marionetas y encienden hogueras, creando un lenguaje visual que cautiva a los espectadores.

Cierra la relación de Quijotes iberoamericanos la producción más reciente, *La razón blindada,* de la compañía ecuatoriana Malayerba. No la cierra por el hecho de que sea la última que ha visto la luz, ni porque su estreno haya tenido lugar en España, sino porque no se trata de una versión del *Quijote.* La acción tiene lugar en la cárcel argentina de alta seguridad de Rawson durante los años setenta del pasado siglo, en plena dictadura. Los protagonistas son dos presos políticos que se reúnen al atardecer de cada domingo para contarse una historia que les permite, siquiera sea por unas horas, evadirse de la realidad. La historia es siempre la misma, la de don Quijote y Sancho. Ellos la recrean a su manera, la reinventan continuamente y, en su imaginación, viven sus aventuras. Como las criaturas cervantinas se exilian en la sinrazón, en un extraño desorden que, en palabras de Arístides Vargas, creador del espectáculo, no hace mal a nadie, pero ayuda a vivir. Es la forma que los dos reclusos tienen de salvarse. En la obra de Vargas está el *Quijote,* claro, pero hay otras fuentes de inspiración. En primer lugar, los testimonios de los presos políticos que estuvieron en aquel presidio y, luego, aquel relato de Kafka ya citado, pues, como antes decía, también se sirvió de él Alfonso Sastre. Es curioso que, a esta coincidencia, se sume el hecho de que Sastre pasara algún tiempo recluido en una cárcel, la de Carabanchel, y que en ella, como los protagonistas de *La razón blindada,* se sintiera acompañado por Cervantes.

Como se señalaba en el programa de la muestra en la que se ofrecieron estos espectáculos, la universal figura era presentada desde distintas perspectivas: a veces histriónico, otras revolucionario, como personaje soñado o soñándose a sí mismo... No sé si procede establecer comparaciones entre los Quijotes españoles e iberoamericanos. Tal vez no. En el incompleto repaso que he hecho hay sobradas evidencias del amor que sentimos por una criatura que forma parte de nuestro común patrimonio. Sin embargo, me resisto a concluir sin hacer un par de observaciones. Una tiene que ver con el proceso de creación de los espectáculos. En Iberoamérica, muchos de los textos surgen del propio grupo, sea la autoría individual o colectiva, y su representación suele estar asegurada de antemano. El estreno se realiza en sus propias salas y, en las giras que siguen, visitan escenarios que forman parte de sus circuitos habituales. En España el proceso no suele ser el mismo. Predomina lo que podemos llamar el teatro de autor. El autor escribe el texto, a veces sin responder a ningún encargo y, por tanto, sin pers-

pectivas de que vaya a ser representado. De hecho, estoy convencido de que aquí son muchos los Quijotes inéditos que jamás verán la luz. La otra observación se refiere a que, en algunos casos, se percibe que las lecturas del *Quijote* que hacen los creadores teatrales de los países iberoamericanos son más espontáneas y desenvueltas. La desinhibición de que a veces hacen gala resulta sorprendente. Quizás la clave esté en estas palabras de Santiago García: «El secreto está en tomar a Cervantes como si fuera colombiano y tratarlo como a una cosa propia, como se trata a los seres queridos, o sea, tratarlo mal».



Año del cartel: 1981. Nacionalidad: USA. Imprenta: H.P. Gráfico (Madrid)

CALLEJERO

Una conversación sobre Dante con Derek Walcott

Maria Cristina Fumagalli

—Maria Cristina Fumagalli: Su última obra, Omeros, *está escrita en* terza rima *y, como sucede en otros muchos poemas suyos (pienso en* Another Life *o «The Schooner* Flight*», por ejemplo), la figura y la obra de Dante son motivo de numerosas menciones, citas y alusiones. No sólo eso, sino que en gran parte de su obra poesía Dante es una influencia crucial y moldeadora, aunque esto no haya sido del todo reconocido por la crítica. ¿Cuándo comenzó a interesarse por Dante?*[1]*?*

Derek Walcott: No tengo muy claras las fechas porque... Sé que escribí una obra de teatro llamada *Paolo and Francesca*; una pieza muy breve que la BBC utilizó hace mucho tiempo, pero me resulta difícil precisar una fecha. Me parece recordar que estaba aún en la universidad, así que debía tener diecisiete o dieciocho años...

—La misma edad a la que escribió Epitaph for the Young *(1949), entonces...*

Sí, no puedo precisar la fecha, pero fue más o menos por entonces... en esa etapa de mi vida.

—¿Qué es lo que encontró su sensibilidad en hay en el trabajo de un hombre que escribió su obra hace casi siete siglos (y que lo hizo, además, en otra lengua) que aún se habla?

[1] *Esta conversación tuvo lugar en Milán el 22 de mayo de 1996 durante la celebración del congreso* Caribana a Milano, *y apareció como apéndice en el libro de Maria Cristina Fumagalli,* The Flight of the Vernacular: Seamus Heaney, Derek Walcott and the Impress of Dante, *Rodopi, Amsterdam / New York, 2001, pp. 275-282, estudio de la influencia del autor de la* Divina Comedia *en la obra de Heaney y Walcott. Para las citas del poema de Dante hemos empleado la traducción de Ángel Crespo, Planeta, Barcelona, 1990 (1983).*

(Risas.) Mire, cuando aún vivía en Santa Lucía escribí «Prelude», un breve poema que contiene un homenaje a Dante en uno de sus versos finales: «En medio del camino de mi vida». Era el homenaje de un hombre joven, empeñado en la idea de trabajar en el Caribe y que consideraba, y aún considera, a Dante como un contemporáneo. La cultura no evoluciona del mismo modo que la naturaleza o la ciencia, no se mueve en términos de descubrimientos sucesivos. No hay ninguna lógica en la evolución de la poesía; no se puede aplicar una lógica cronológica o un argumento fundado en el paso del tiempo. Si uno siguiera la lógica de la evolución, entonces habría que decir que cualquier poeta del siglo veinte, precisamente porque escribe cientos de años más tarde, sabe más de poesía que Dante, del mismo modo que los científicos de hoy saben más de medicina que, digamos, un galeno medieval. Obviamente, esa no es forma de juzgar la poesía.

—En Epitaph for the Young, *las citas y referencias a Dante son básicamente las mismas que Eliot emplea en su ensayo sobre el poeta florentino. ¿Se trata de una coincidencia o jugó T. S. Eliot un papel importante en su descubrimiento del trabajo de Dante?*

Bueno, no creo haber comenzado con el ensayo de Eliot, no diría que leer ese ensayo fue una revelación. ¡Estaba escribiendo sobre Dante, así que debía saber de lo que estaba escribiendo! Estoy seguro de que leí alguna versión en verso antes de conocer ese ensayo: la de Dorothy Sayers, o la de Lawrence Binyon... Tiene que haber habido algún acceso al original italiano... Sé que hubo algún tipo de acceso antes... En cualquier caso, las citas que hay en *Epitaph for the Young* (y también, sin duda, en *Paolo and Francesca*) pueden muy bien haber venido del ensayo de Eliot. Lo más importante de ese ensayo es que resulta muy estimulante, muy sugestivo. Sus traducciones en prosa, las selecciones que hace para ilustrar una opinión concreta... Eliot es un antólogo excelente y su elección de citas sigue siendo brillante.

—¿Cuáles son los aspectos de la obra de Dante que le han atraído más como poeta?

Lo que a uno puede interesarle de otros escritores es algo que cambia con el tiempo; a medida que envejeces puedes ir ahondando en algunas cuestiones y ampliar tu campo de intereses... En cualquier

caso, para mí hay algo crucial en Dante, y es su permanente inmediatez, la permanente frescura de su obra.

—¿A qué se refiere con «permanente inmediatez»?

Percibo una conexión muy intensa entre Dante y otros escritores. Tomemos, por ejemplo, la prosa de Hemingway: para mí hay una relación muy fuerte entre la energía narrativa, la sencillez y el poder narrativo que uno advierte en Hemingway y la que hay también en Dante. Por ejemplo, en el *Purgatorio*, en el canto V, en el que Bonconte da Montefeltro relata cómo murió después de la batalla de Campaldino y por qué jamás se encontró su cuerpo, Bonconte le cuenta a Dante cómo, después de haber recibido una herida mortal en la garganta, huyó a pie del campo de batalla «ensangrentando el llano», y llegó finalmente a un arroyo. Entonces un demonio arrojó su cadáver al agua, de donde pasó al Arno, y allí el fuerte oleaje deshizo «la figura de cruz que con los brazos [había hecho] sobre [su] pecho» antes de morir... Es un relato fantástico y, ¡se parece tanto a Hemingway! Resulta emocionante comparar ese pasaje del canto con otros de *Adiós a las armas* aunque, como es lógico, el vigor de Dante en términos de energía visual, casi pictórica, lo que podríamos llamar la imaginería, es mucho mayor que el de Hemingway. Pero lo que realmente me asombra de Dante es algo que no vemos en ningún otro escritor. Me refiero a sus paréntesis, esos paréntesis que a veces contienen más sustancia dramática que la acción principal. Por ejemplo, la imagen en «fuggendo a piede e 'nsanguinando il piano...» (*Purgatorio*, V, 99), cuando Bonconte está en plena carrera y luego se cae al río y el Arno deshace el signo de la cruz sobre su pecho... Bueno, esa imagen de la cruz, que aparece de manera parentética, tiene toda la concentración de un relato corto. En Dante nos encontramos con una sucesión de paréntesis que son asombrosos, porque son tremendamente compactos en términos de experiencia, de lo que llegamos a percibir. Esto es fundamental, porque lo que viene a decir es que las «epifanías» de Hemingway son las «epifanías» de Dante. La sucesión que conforma lo que el joven Joyce llama «epifanía» aparece de forma concentrada en la narración de Dante. Permítame darle otro ejemplo: la «objetividad» de Dante no está muy lejos de la poesía urbana de Baudelaire, que nos hace ver lo que sucede en los bulevares y las alcantarillas de París, como un tipo que corta leña para el invierno o un cisne en una cuneta; todo eso es exquisitamente dantesco.

—Usted ha tenido mucho éxito como dramaturgo. Siempre me he preguntado si su interés por Dante no se debe en realidad a los aspectos dramáticos de la Comedia.

Sí y no. Por seguir con el mismo ejemplo: el monólogo de Bonconte es un cuento, y el teatro que hay en esa escena ni siquiera es teatro; es más que teatro, en realidad es cine. El antecedente del cine es Dante; ningún otro poeta tiene su transparencia cinemática. Si uno quiere mostrar lo que le pasó a Bonconte, no puede hacerlo en un escenario. Habría que filmarlo, habría que mostrar el Arno y las profundidades y remansos del Arno, y luego el agua deshaciendo el signo de la cruz sobre el pecho de Bonconte: ¡es algo asombroso! Habría que filmarlo en tomas sucesivas, como cuando Neptuno está acostado de espaldas y, al alzar la mirada, ve la pequeña sombra del *Argo* (*Paraíso*, XXXIIII, 96) ¡Es una imagen fantástica, que pone los pelos de punta! Y más importante aún es lo que sucede en el último canto de la *Comedia*: me refiero a la imagen final, en la que todo aparece internándose en un libro, un «libro encuadernado». Pienso que esa es la metáfora más poderosa que hay en el lenguaje; y no sólo es una metáfora, también se relaciona con lo que acabo de decir sobre el cine. De hecho, la imagen en la que todas las hojas del universo giran y se internan en un solo libro es como cuando filmas una película y todo retrocede, la rueda de un carruaje parece girar hacia atrás, etcétera... Es una imagen de la memoria, de los recuerdos que acaban sumidos en un solo libro. Por lo demás, en lo que se refiere a la cualidad «dramática», también aprendí a apreciar –aunque eso fue más bien tarde, y tiene mucho de tópico– la dimensión «gestual» de Dante. En la *Comedia*, el gesto, el ademán, tienen una presencia muy fuerte. Por ejemplo, el típico chiste italiano consiste en mover las manos, encogerse de hombros, ya sabe. El Ulises de Dante, que dejó a Penélope y salió a conocer mundo empujado por su «ardor de conocer el mundo» y finalmente murió en el remolino como «a otro así le [plugo]» (*Infierno,* XXVI, 141), cuando le preguntan qué ocurrió, su respuesta realmente es el epítome de la blasfemia, porque (a menos que esté malinterpretando este paisaje; aunque prefiero pensar que es mi lectura) se encoge de hombros como diciendo: No, no soy yo: es él. Todo esto, no porque sea blasfemo, sino porque está tan cerca de la inmediatez... es como un dialecto del cuerpo. El lenguaje del cuerpo. Es algo muy intenso.

—¿Y qué hay de los diálogos de Dante?

¡Son asombrosos, por supuesto! Me parece que para un escritor que no es italiano se trata de un aspecto de Dante sobre el que no se ha hecho hincapié. La inmediatez de los diálogos resulta sobrecogedora; la simplicidad tonal de Dante es tan del siglo veinte, tan inmediata, y tal vez, sin ánimo de forzar esta idea (aunque tampoco es una idea, en realidad), su ritmo, su poder vernáculo... ese ritmo y ese poder ejercieron una gran atracción sobre mí. Lo realmente asombroso de Dante, de hecho, es que no tiene un tono retórico. Los mejores pasajes de Shakespeare dependen fundamentalmente de una retórica, mientras que en Dante los pasajes más memorables se basan en lo coloquial, lo inmediato, lo vernáculo. Cuando digo «vernáculo» me refiero a lo que decía antes de Hemingway, es algo que tiene que ver con la voz, que no le exige al lector o al actor que imposte la voz, que alce la voz en un escenario. No me refiero a la gramática, a la dicción, al lenguaje. Me refiero a la inmediatez vocal: en Dante todo el mundo habla en un mismo plano, nadie alza la voz por encima de otro. No hay diferencias entre un rey, un príncipe, un papa, un granjero. Lo que los distingue está en su biografía, no en el tono con que se expresan. Dicho de otro modo, lo que se oye en Dante es la voz del ser humano, no la voz de Dios. Lo que se oye en Dante es siempre el «yo» mortal, el «yo» con su propia visión personal. Al mismo tiempo, como es un mundo religioso en el que la fe se vive de manera muy directa, es un «yo» que se adentra en algo que es mucho más viejo y más grande que él. Así pues, lo que resulta asombroso es cómo, a pesar de todo esto, la poesía «fluye». No aparece magnificada, no se convierte en algo resonante, sino que fluye de manera fortuita, informal. Por ejemplo, la plegaria de San Bernardo a la Virgen con que se abre el canto final de la *Divina Comedia* («Vergine madre, figlia del tuo figlio», *Paraíso*, XXXIIII, 1) lleva comillas, no exclamaciones. El equilibrio que otorgan las comillas al instante de la alocución tiene una escala más humana que, digamos, el discurso de Próspero («Ye elves of hills...»), que es un tipo de alocución más exclamatoria. En Shakespeare, lo que oímos es la enorme magnificencia de un personaje que asume una voz que es casi la voz de Dios.

—Así pues, ese tono peculiar de la poesía de Dante parece haber sido más decisivo para usted que su esquema métrico, que sin embargo fue el que escogió para Omeros*...*

Es cierto, sí. El esquema métrico vino más tarde, cuando comencé a apreciar la energía de la *terza rima*, a sentirme atraído por su tremenda fuerza propulsora. De hecho, al principio no me sentí particularmente atraído por esta estructura, que en mi juventud me parecía una herramienta mecánica, algo arcaica, algo pasada de moda, tal vez porque entonces la gente que la empleaba, o podía emplearla, no hacía otra cosa que confeccionar pastiches victorianos.

—¿Puede entenderse este interés por el aspecto tonal de la poesía como una especie de respuesta indirecta a la vexata questio *de cuál es el lenguaje «adecuado» para la literatura caribeña? Me refiero a ese debate incesante sobre si para un escritor de las Indias Occidentales es más apropiado emplear el inglés (¿pero qué inglés?) o el dialecto* patois.

La gran fortuna de los escritores caribeños es que disponemos de muchos idiomas a nuestro alcance. Como escritor nacido y criado en Santa Lucía, he tenido acceso al dialecto (o idioma, si quiere llamarlo así) jamaicano o de las Barbados. Pero mi sentido del ritmo y de la melodía proviene también del francés y el español, así como de otros idiomas que se hablan en el Caribe y a los que tengo igualmente acceso. Supongo que es un dato interesante para los estudiosos interesados en cuestiones de antropología o en ese aspecto de la cultura local, pero la realidad, lo que resulta más excitante de todo, es que vengo de una región en la que un escritor no necesita ser fiel al dialecto inmediato del que procede. En «The Schooner *Flight*», por ejemplo, la inflexión no es la propia de Santa Lucía sino que remite a Trinidad. Ni siquiera a Trinidad exactamente, aunque el poema esté situado en esa isla. No es un dialecto de Trinidad al cien por cien, aunque sí lo es desde el punto de vista *tonal*; y este es el aspecto fundamental, lo que cuenta en realidad: el *tono*. La diferencia tonal en poesía es la diferencia en el sonido de la lengua vernácula. Por debajo de las apariencias, todos los grandes poetas dominan el sonido de la lengua vernácula. Así que el tono coloquial de Dante es lo que más me intrigó: por ejemplo, el hecho de que, en los intercambios monosilábicos que tan a menudo se encuentran en su obra, la voz se proyecta de manera uniforme. Esta es la naturaleza del vernáculo: la uniformidad en la proyección de la voz, el tono real de la voz humana.

—¿Podría extenderse un poco sobre este punto?

Con gusto. Ya que a usted le interesan los poetas irlandeses, tomemos, por ejemplo, algunos versos de «Pascua de 1916», ese magnífico poema de Yeats:

And what if an excess of love
Bewildered them till they died?
I write I out in a verse—
MacDonagh, and MacBride
And Connolly and Pearse (...).[2]

Esto es un octosílabo, no un pentámetro. Se parece más a un trotecillo irlandés. Está más cerca de ese ritmo que de la medida de pentámetro. Esto por un lado. Por otro, uno tiene que decidir, en la mejor poesía, si alguien es capaz de hablar así. Lo que sucede en el poema es esto: tiene que imaginarse a un hombre tocado con una boina, sentado en un pub en algún lugar de Irlanda, hablado con otro irlandés, y los dos muy quietos en su banco. Y el hombre medita y le dice a su compañero: «Supongamos que lo que realmente les pasaba a estos revolucionarios irlandeses es que su amor era excesivo, y que por ello amaban con tanta intensidad que se convirtieron en algo que llegó a confundirlos». Ahora bien, yo digo «bewildered them», y si digo «bewildered» (/bĩwĩl'dərd), lo estoy diciendo en inglés. Si uno pronuncia esta palabra al modo en que lo haría el hombre de la boina, diría «bewildereth», con «th»: «bewildereth them» (/bĩ-wĩl'dərəth *th*əm/). Esta es la inmediatez del vernáculo, el reflejo de la pronunciación en el poema. Así pues, si seguimos, lo que este hombre en el pub está diciendo, con este pésimo acento irlandés que tengo: «What if an excess of love / bewildere*th* them till they *doid*?» ¿Ve usted?: algo ha ocurrido. Y Yeats lo escribió «en verso»: «MacDonagh, and *Macbroid*». Le deja a uno sin aliento, no por el acento irlandés en sí, sino porque el genio del poeta ha entrado en el genio de la raza. Por supues-

[2] *¿Y qué importa si un exceso de amor*
Los aturdió al punto que murieran?
Los escribo aquí en verso—
MacDonagh y MacBride
Y Connolly y Pearse (...).

W. B. Yeats, Antología poética, *Biografía, selección y traducción de Manuel Soto, Siruela, Madrid, 1991, p. 233.*

to, lo mismo se puede decir de ciertos escritores caribeños: si lee las novelas de George Lamming, por ejemplo, verá que, a pesar de que domina perfectamente el inglés, lo combina con el dialecto, y esta mezcla afecta al ritmo mismo de la narración.

—*Así que lo que dice usted es que no importa realmente qué idioma (entre los que tiene a mano) escoge el escritor como vehículo; lo que importa es su capacidad para expresar el tono de su gente, como hace Dante de manera admirable (y como, según sus ejemplos, hacen también Yeats y Lamming). ¿Es esto lo que explica que escribiera* Omeros, *no en dialecto* patois, *sino en inglés y en* terza rima?

Bueno, al principio pensé: «¿Cómo haré para que esto arranque? ¿Cómo debo empezar este poema extenso?» Como sabe, el primer verso de un poema de esta escala es importante. Así que me dije: «Vamos a revisar algunos versos inaugurales». Y consulté Homero: «La cólera canta, oh diosa...», «Musa, dime del hábil varón...»; luego Virgilio: «Ahora canto las armas horrendas del dios Marte y al héroe que forzado al destierro...»; y pensé: «¿Y tú qué vas a cantar, muchacho?» Tenía una tarea muy difícil; quería empezar con un clarín sonoro: «ta-ta-ta-ta: tal y cual presentan...» Esto es lo que Homero y Virgilio hacen en realidad; suena un clarín, y: «arma virumque cano...» Así que inicialmente pensé, para empezar, que el poema debía estar en dialecto *patois,* en creole. Es decir, debía tener una raíz latina. Y me puse a escribirlo.

—*¿Qué sucedió entonces?*

Dos cosas. Una es que pronto se me agotó el vocabulario porque tampoco es que sepa muchas palabras en *patois;* al menos, no las suficientes para acomodar el sonido que yo pretendía. Así que esta ignorancia del idioma me pesaba. Pero ése no era un problema muy serio, después de todo, porque todos los nombres son arquetipos. Por ejemplo, oímos un ruido y preguntamos, «¿qué es?»: «Esta cosa con ruedas que vuela por el cielo». O podemos decir «avión», y, en realidad, una cosa significa lo mismo que la otra. Todos los idiomas hacen exactamente eso: son una combinación de nombres para describir otro nombre, y en última instancia una cosa. Así que el hecho de no conocer muchas palabras no era un problema serio, porque no importa no tener

acceso a las cosas (o a las personas) si las puedes describir con cuatro o cinco palabras: «esta-cosa-que-hizo-esto». Y ese ritmo es homérico. En la *Odisea* y la *Ilíada,* todos los atributos de los héroes y los dioses se dan de la misma manera: «el que doma caballos, su nombre es Héctor» o «Este es el hombre que doma caballos, su nombre es Héctor y ese nombre significa...», y sigues adelante. Así que ése no era un problema serio. En cambio, lo que sí se convirtió en un problema para mí es que comenzó a sonar artificial.

—¿En qué sentido?

Bueno, comencé a tener la sensación de que estaba cumpliendo una especie de deber nacional, y echaba de menos la excitación que me hubiera producido escribirlo en inglés. Entonces me dije que lo importante no era el idioma sino el *tono* del idioma, y que hablar en inglés con el tono adecuado tendría el mismo efecto que si hablara en *creole.* Honestamente, pienso que no hay un solo diálogo o una sola sección narrativa de *Omeros* que incurra en la afectación retórica. En otras palabras, y espero que esto pueda aplicarse al resto de mi poesía, creo que nunca me he desviado del sonido de mi propio idioma, y no me refiero al vocabulario sino al sonido, al tono. De hecho, un poeta debe tener cuidado; no puede caer víctima del «lenguaje» o sentirse impresionado por él, y tratar de otorgarle a su obra una sonoridad virgiliana u homérica. La razón por la que Homero es tan accesible es precisamente porque se trata de un lenguaje joven empleado por un poeta temprano que escribe con estos atributos y envuelto por una realidad local y muy pequeña. La *Odisea* es fundamentalmente un poema doméstico. Le hemos atribuido una dimensión épica porque lo leemos desde nuestra circunstancia, pero en realidad es una novela doméstica sobre una diminuta realidad local.

—Así que está usted de acuerdo con el poeta irlandés Patrick Kavanagh cuando en su soneto «Épica» le hace decir a Homero que «compuse la Ilíada *a partir de / una disputa doméstica».*

Sin duda. Lo que quiero decir es esto: cuando Homero contemplaba el Egeo y veía una vela cruzando el horizonte, esa vela podía convertirse (y de hecho se convertía) en la imagen de un hombre que trata de regresar a casa, y que ha de viajar largo tiempo para volver a casa.

Así pues, lo que tenemos en el genio de Homero no es algo que haya salido de un libro, sino algo que ha salido de esa realidad concreta. Ahora, una vez que le tenemos detrás, no podemos evitar que la visión de una vela en el horizonte nos traiga, por asociación, el recuerdo del viaje de Ulises.

—Como en «Sargazos»: «Esa vela que se apoya ligera / cansada de las islas / esa goleta que rastrea el Caribe / y regresa al hogar, podría ser Ulises...».

Exactamente. Si estoy en el Caribe y miro –como hago siempre cada mañana cuando estoy allí– el horizonte y veo una vela, cada vela que cruza una línea horizontal y avanza muy lentamente desde cualquier dirección, de izquierda a derecha o de derecha a izquierda, cada una de las velas en esa línea es Ulises. Esto es lo que digo en *Omeros*. Pero también trato de decir que, en el Caribe, una canoa que navega por el horizonte no está imitando a Ulises. Los pescadores de la isla de Granada no están diciendo: «¡Dios mío!, será mejor que nos movamos por el horizonte de izquierda a derecha, porque eso es exactamente lo que hace Ulises». No saben quién es Ulises, ni siquiera les importa no saberlo; son simples pescadores que regresan a casa. Son gente real. Como los florentinos con los que Dante se encuentra en su viaje por el Infierno, el Purgatorio y el Paraíso. Si uno se olvida de esto, corre un riesgo enorme; el riesgo de incurrir en la arrogancia, en la vanidad espiritual de transformar a su propia gente en «emblemas» de algo, en tomar a un pescador que camina por la playa en Gros-Islet y convertir a esa persona en un emblema, todo por culpa del don que tiene uno, de la autoridad que otorga ese don. Resumiendo, éste es el peligro de un escritor caribeño, presuponer que es su deber forjar emblemas o epitafios con su propia gente.

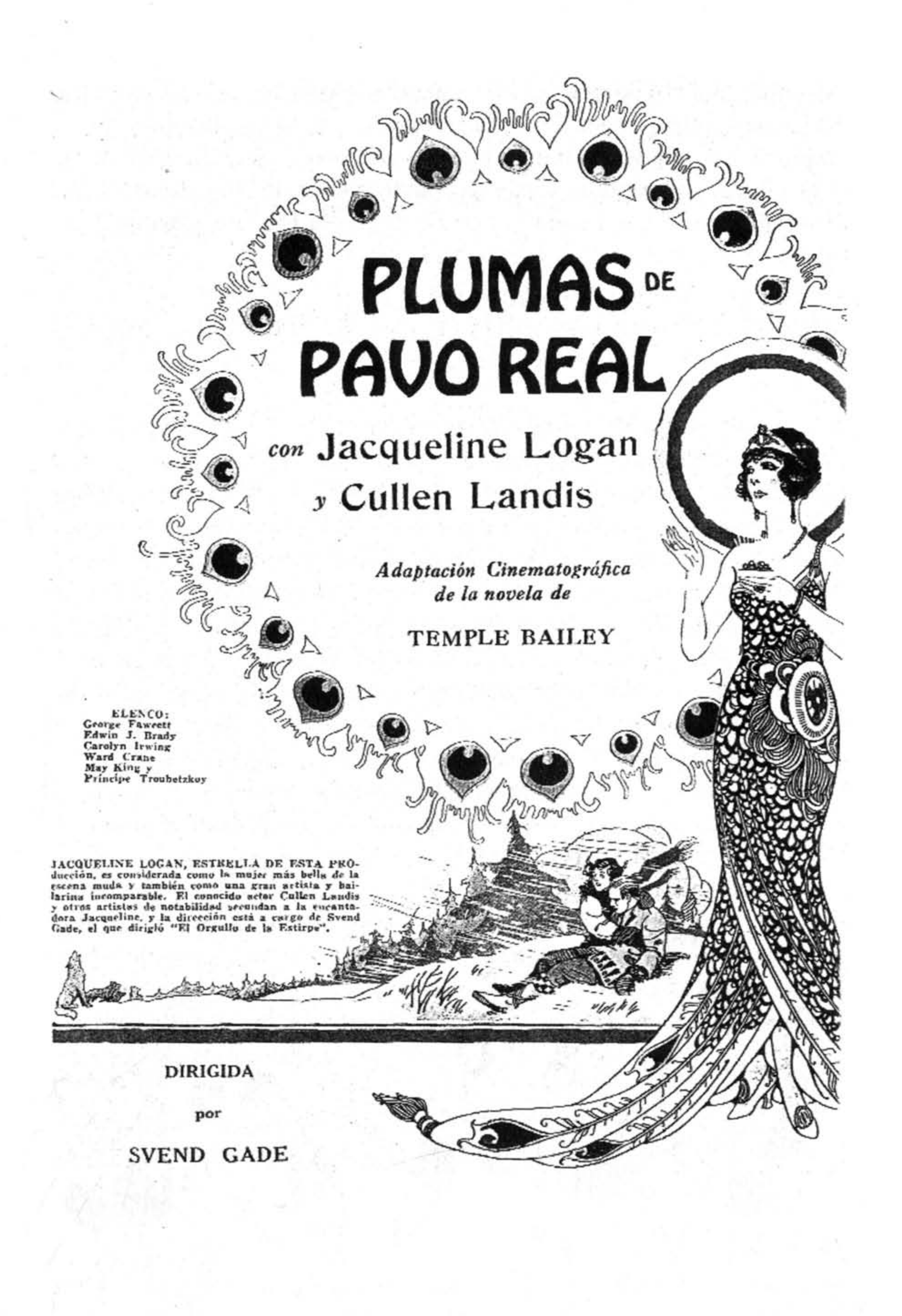
—Una última curiosidad: resulta bastante curioso que en Omeros, *en cierto momento, usted mismo le confiese a Homero que nunca ha leído sus obras «de cabo a rabo». ¿Conoce a Dante de manera tan incompleta?*

Por supuesto. Antes de comenzar esta conversación me dije: «Debo tener cuidado y no darle la falsa impresión de que soy un estudioso de Dante». Lo cierto es que puedo hablar bastante de Dante a pesar de que

mi conocimiento de su obra es fragmentario porque, como sucede con todos los grandes poetas, no hace falta leer toda su obra (a veces ni siquiera hay que leerla mucho) para comprender su textura, su densidad. ¡Puedes elegir diez versos de Dante y vivir de ellos durante días! Sin embargo, sí me he aprendido de memoria muchos pasajes de su obra.

Traducción: Jordi Doce




PLUMAS DE
PAVO REAL
con Jacqueline Logan
y Cullen Landis
Adaptación Cinematográfica
de la novela de
TEMPLE BAILEY
ELENCO:
George Fawcett
Edwin J. Brady
Carolyn Irwing
Ward Crane
May King y
Príncipe Troubetzkoy
JACQUELINE LOGAN, ESTRELLA DE ESTA PRODUCCIÓN, es considerada como la mujer más bella de la escena muda y también como una gran artista y bailarina incomparable. El conocido actor Cullen Landis y otros artistas de notabilidad secundan a la encantadora Jacqueline, y la dirección está a cargo de Svend Gade, el que dirigió "El Orgullo de la Estirpe".
DIRIGIDA
por
SVEND GADE

Tres contradicciones mendocinas

Gustavo Valle

El intocable Niccolino

Un boxeador que no pega. Un púgil pasivo. Ése era Niccolino Locche. Quebraba la cadera, doblaba la cintura, se agachaba, esquivaba *opers,* esquivaba ganchos, pero no arrojaba un solo golpe. Su escurridiza técnica le valió el apodo de «El intocable» y fueron muchos los que vieron en él a un asustadizo contrincante, un miedoso en el *ring*. Derribó el valor que solemos darle a la fuerza, o en todo caso inventó otra acepción de lo fuerte. Sin temeridad, sin coraje, sin gallardía.

Nació en Mendoza, Argentina, en 1935 y murió el pasado 7 de septiembre en Buenos Aires. Era hijo de inmigrantes italianos nacidos en Messina y tenía cara de pocos amigos (nariz rocallosa y calvicie que metía miedo), aunque en realidad era bromista como pocos y siempre sonreía. Tenía fama de perezoso y prefería fumar y salir de copas antes que golpear repetidamente la pera y saltar la cuerda sobre el entarimado del gimnasio de don Paco Bermúdez, su entrenador y consejero, con quien mantuvo una cómica relación parecida a la de un padre severo y un hijo indócil. Don Paco lo perseguía, Niccolino se escapaba; don Paco le halaba las orejas, y Niccolino se reía.

Posó para *El Gráfico*, el famoso semanario deportivo de Buenos Aires, disfrazado de gaucho, disfrazado de Carlitos, haciendo mil muecas. Jamás lució la arrogancia de un Muhamad Alí ni se mostró bravucón como Mike Tyson. Lo suyo era el humor, y para eso se necesita más maña que fuerza. Con su simpatía consiguió llevar al Luna Park a los poetas, a los teatreros, a los intelectuales, a las damas de sociedad. Al cineasta y cantante Leonardo Favio y al bandoneonista Aníbal Troilo se los vio alrededor del cuadrilátero. La gente iba a ver cómo un boxeador podía ganar una pelea sin pelear y escribir con los puños una fábula similar a *La liebre y la tortuga*, donde en vez de la velocidad, era la fuerza la que estaba en juego.

Se hizo con el Campeonato Mundial de la categoría Welter Juniors la noche del 12 de diciembre de 1968 al doblegar al hawaiano Paul Takeshi Fuji en la ciudad de Tokio. La pelea resultó fácil para Niccolino pues, faltando a sus hábitos, invirtió muchas horas de gimnasio y se aplicó severas dietas de gofio. Los golpes de Fuji pasaban a milímetros de la humanidad de Niccolino, sin tocarlo. El hawaiano parecía luchar contra un hombre invisible. Y es que sus rivales perdían por extenuación, por frustración, incluso por vergüenza, algunos por *nocaut* técnico pero nunca por *nocaut* fulminante. Después de diez años como profesional, el mendocino obtenía la titularidad y los que acudieron a la cita recuerdan verlo llorar como una magdalena, pero con lágrimas de alegría. Así era Niccolino, como el Laucha Benítez de aquel cuento de Ricardo Piglia: un boxeador sentimental.

Su primera defensa fue con el venezolano Carlos «Morocho» Hernández que venía de perder el cetro dos años atrás. Aquella noche en el Luna Park el Morocho Hernández mandó a la lona a Niccolino en el segundo *round.* El réferi, Víctor Avendaño, contó en cámara lenta, 1...2...3..., Niccolino logró reponerse y de inmediato sonó la campana. La situación se invirtió en el 3° y 14° *round,* cuando sería el venezolano quien probara la lona. Niccolino conservó el título, como se dice, guapeando.

Otra célebre defensa fue contra Antonio Cervantes, mejor conocido como «Kid Pambelé». Pambelé se movía como una avispa y a Niccolino le costó descifrar aquellos aguijones, pero lo consiguió. No correría con la misma suerte dos años más tarde en lo que sería la revancha de Pambelé. Para ese entonces el colombiano ya era el campeón del mundo y Niccolino, el aspirante. Pambelé estaba en el tope de sus condiciones físicas frente a un Niccolino de treinta y cuatro años que iniciaba su camino de vuelta. El resultado no podía ser peor para el mendocino: aquella noche recibió la peor paliza de su vida. La leyenda de «El intocable», el toreador de golpes, el boxeador que no pegaba, comenzaba a desbaratarse.

En 1980 *El Gráfico* organizó una gran encuesta pública donde preguntaba: «¿Debe o no debe volver Niccolino?». El boxeador contaba con cuarenta y un años y el resultado arrojó un contundente y rotundo «No», que fue interpretado como un acto de protección masiva al ídolo. Sin duda la gente pensó que lo harían añicos y se negó a avalar una crueldad. Los resultados de la encuesta fueron televisados como si se tratara de una emisión de la lotería, y contó con la presencia del pro-

pio boxeador ejerciendo de «notario». Él se debía completamente a la fanaticada y aquel sonoro «No» bastó y sobró para que colgara los guantes.

Nunca pudo lucir el cinturón de Campeón del Mundo. La Asociación Mundial de Boxeo prometió y prometió el dichoso cinturón, pero el cinturón llegó treinta y seis años después de obtener la titularidad. Niccolino, a los 66 años y enfermo, mostraba a la prensa el galardón. Sin duda esto quedaría como una recompensa cruel para el peleador que no peleaba. Era de suponer que a la industria del box no le interesaba contar con campeones pacíficos. La violencia vende, el espectáculo está en los golpes, pero Niccolino fue adorado por lo todo lo contrario.

En estos días se lo recuerda con afecto. *El Gráfico* sacó a la calle un número especial con excelentes fotografías de sus peleas. La prensa de Mendoza y Buenos Aires cubrió ampliamente su fallecimiento. Ni Carlos Monzón fue tan querido. Monzón era la imagen del éxito: pegador, guapo, estrella de cine. Monzón era el macarra y malo de la película. Pero Niccolino era otra cosa. Niccolino era el bonachón. Un boxeador bonachón. Hizo del deporte de los puños un arte exclusivamente de defensa. No pegar era pegar doble, esquivar un golpe era dar en el blanco. Como el Bartleby de Melville, parecía repetir hasta el cansancio «preferiría no hacerlo».

Pienso en Niccolino Locche como una especie de Chance, aquel personaje de la novelita de Jerzy Kosinski, que llega a las altas esferas del poder sin poseer ningún atributo. Chance desbarata el canon del conocimiento y lo suplanta por el canon de la ignorancia. Y Niccolino sustituye el canon de la fuerza por el de la debilidad. Una debilidad tan robusta como el más fuerte de los *opers.*

El gaucho milagroso

Que un bandido se convierta en héroe es algo que no debe asombrarnos, pero que un bandido ingrese a la categoría de lo sagrado y reparta milagros a los creyentes, merece una mayor atención.

El gaucho Juan Francisco Cubillas nació en Mendoza a finales del siglo XIX en el seno de una familia de principios éticos endebles. Esto quiere decir, vulgares cuatreros, ladrones de ganado y esporádicos asesinos. Por supuesto, el pequeño Juan Francisco copió las malas mañas y ya siendo un adolescente cometió su primera fechoría: robó un caba-

llo. Poco después cometió su segunda fechoría: robó dos caballos. Su tercera, cuarta y posteriores fechorías tendrían la misma marca. Con el tiempo se convertiría en el terror de los equinos mendocinos.

A pesar de ser muy joven era todo un profesional y no podía concentrar sus intereses en un solo rubro. Amplió su menú de delitos hacia el robo de ganado, en especial las vacas *Hereford* y *Shorthorn* traídas y criadas por los inmigrantes que formaban sus granjas en las afueras de la ciudad. Imaginemos *La Diligencia* con John Wayne o *El tesoro de la Sierra Madre* con Humphrey Bogart, y veremos este territorio donde fácilmente podemos filmar una secuela de *Mad Max*. En realidad se trata de la precordillera andina formada por valles desérticos, mesetas áridas surcadas por escuálidos riachuelos, donde el viento se estrella contra morros y cerros arcillosos, y más allá, al fondo, si el sol brilla y el día es claro, podemos ver las cumbres nevadas del Aconcagua.

Lo cierto es que el gaucho Cubillas deambulaba por estos pagos con el poncho al hombro, winchester a la bandolera y fajón en el cinto. Un día, después de robar varias cabezas de ganado a un hacendado de apellido Atkinson, fue sorprendido por uniformados mendocinos. El gaucho hizo frente a los oficiales descargando repetidas veces su winchester. Se atrincheró tras una enorme roca situada al pie de un cerro colorado y allí aguantó el tiroteo hasta quedar sin municiones. Después se rindió ante las oficiales, y fue a parar por vez primera a una cárcel en Tunuyán. Cubillas durmió una, dos, tres noches en aquella cárcel a la espera de un juez que venía de Mendoza. Pero el juez nunca llegó, o llegó tarde, demasiado tarde, pues a la cuarta noche Cubillas se fugó. Desde el primer día de su llegada había estado excavando un túnel que lo condujo a la parte posterior de la cárcel, donde abrevaban unos caballos desensillados. Montó a pelo uno de ellos y se adentró en los desiertos para iniciar una vida de prófugo. Iniciaba también su fama de gaucho Houdini, experto en fuga y evasiones.

¿Cómo es que Juan Francisco Cubillas, cuatrero de caminos, prófugo de la justicia, malevo del monte, pasa a convertirse en santo?

Fácil. Era un Robin Hood del Sur. Vaya un ejemplo: de las diecisiete vacas que robó al estanciero Templeman en el Valle de Uspallata, trece fueron a parar a casa de una mujer soltera, madre de cinco hijos, que vivía muy humildemente a las afueras de Mendoza. Otras dos fueron a dar a una escuelita polvorienta de Tunuyán, y dicen que cuando beneficiaba una res, invitaba a cuanto campesino se acercara para compartir un costillar asado en cruz y botijas de vino robadas en las bodegas de don Tibur-

cio Benegas. Además, manifestaba un amor tierno hacia los niños y cuando llegaba a un pueblo los levantaba en brazos, los besaba, jugaba con ellos, les hacía carantoñas. Tenía una conexión inmediata con los chicos y estos lo seguían a todas partes como perritos falderos. Cuenta la leyenda que Cubillas tuvo un solo y grande amor. Se trató de la joven esposa de un estanciero mendocino llamada Manuela, con la que sostuvo apasionados encuentros clandestinos. Cubillas y Manuela vivieron lo que podría llamarse un «amor de prófugos». El estanciero, heredero de varias hectáreas de tierra sembradas de vides, al enterarse de todo, obligó a su mujer a suicidarse con un vaso de arsénico. Cubillas jamás logró superar esto y deambuló por los desiertos haciendo fechorías, con el corazón enlutado. ¿Qué más conmovedor que un bandido amantísimo y enguayabado, delincuente generoso y ladrón queredor?

De villano a héroe, de maldito a santo. Igual que el gaucho Bairoletto (otro pillo santificado que vagabundeaba por los pagos de San Luis), Cubillas cuenta con su altar rodeado de flores, imágenes y ofrendas donde acuden los incondicionales y creyentes para pedir trabajo, curación a sus males y por supuesto, auxilio en los asuntos del amor. Si los teólogos hablan de *idolatría* (adoración a Dios) e *idulía* (adoración a los santos), creo el gaucho Cubillas viene a encarnar una «dulía pagana» o en todo caso malandra. De la misma forma que en Venezuela se rinde culto a famosos delincuentes de la década del sesenta y setenta a través de lo que se denomina «la corte malandra» o lo que algunos periodistas norteamericanos llamaron *gangster pantheom*. Allí están Tomasito, muerto en un atraco bancario con 132 tiros; Isabelita, presunta prostituta engañada; Johnny, muerto por deudas de drogas duras; Ismael, apuñalado en un ajuste de cuentas en el barrio, y muchos más. También los llaman Santos Calé y sus estatuillas los representan con gafas oscuras, revólveres, cuchillos y casi todos con *jeans* y camiseta, o a la manera de los jugadores de la NBA. La gente les pide por familiares presos, problemas con drogas, o para salir ilesos de tiroteos o enfrentamientos callejeros. En épocas en que ya los santos católicos parecen haber mermado en sus capacidades milagrosas, estos bandidos divinos quizás puedan curar al enfermo o poner a caminar al paralítico. En todo caso resulta más atractivo encenderle una vela a un cuatrero que seguir por tele los milagros de los pastores evangélicos que han expropiado cines y teatros tradicionales para promocionar iglesias en cuya entrada se lee: «Pare de sufrir». Un templo que lleve ese nombre, convengamos, no puede ofrecer nada serio.

Héroes que cometen fechorías, santos que no tienen nada de santos. Habrá que escribir un nuevo diccionario para incluir el perfil de estos seres de leyenda. Quizás el pícaro sea lo que más se le aproxime. Pero el menú ético del pícaro incluye zancadillas y burdas puñaladas traperas, nunca el delito. El pícaro pertenece a la comedia y el bandido divino a la tragedia. Un Juan Francisco Cubillas o un Tomasito ejercen el delito con pasión romántica. Esto quiere decir, con crueldad y generosidad y salvajismo y nobleza. Una extraña mezcla que sólo la cultura popular puede absorber sin hacerse muchas preguntas.

El autor de *Las alegres aventuras de Robin Hood,* Howard Pyle, conocía muy bien las posibilidades de éxito de un relato donde la justicia se da vuelta a sí misma para legitimarse. «¿Qué es la justicia?», parece ser la pregunta que viaja en las flechas del personaje. El justo debe delinquir para legitimarse; el delito parece una forma de certificar la justicia. Vivimos épocas de constantes revisiones históricas, y detrás de éstas van las inevitables revisiones éticas. Un David Crockett puede ser héroe o villano de acuerdo desde qué lugar de la frontera se lo mire. Lo mismo ocurre con el pirata holandés Pier Pieterszons Hier y con casi todos lo piratas. Hasta Anakin SkyWalker, padre de Luke SkyWalker, terminó siendo nada más y nada menos que el mismísmo Darth Vader. No me extrañaría ver al temible personaje de coraza negra compartir un altar globalizado, junto con Tomasito y el gaucho Juan Francisco Cubillas. A estas alturas, los prodigios, las maravillas y los milagros pueden llegarnos de cualquier parte. Al fin y cabo un gaucho milagroso puede emanar tanta luz como un santo guerrero de las Cruzadas.

El buen ladrón

Y ya que estamos hablando de malhechores, quería contar la historia de un ladrón arrepentido.

Ocurrió también en Mendoza hace pocas semanas. El sujeto (del que no sabemos la identidad pero que llamaremos Johnny) se presentó a altas horas, una noche de invierno, en la ferretería «Pico y pala» ubicada en el centro de la ciudad, provisto con una cizalla poderosa, con la que rompió la cadena y el candado que protegían la entrada del negocio. Sigilosamente se introdujo en aquel espacio repleto de fierros y comenzó a cargar con taladros, tornos, herramientas, repuestos y

accesorios, y los introdujo en el interior de unas bolsas de gran resistencia, parecidas a las que se utilizan en la botadura de escombros. Cuando consideró que ya tenía suficiente, abandonó el local con su menudo botín y no fue sino hasta horas de la mañana del día siguiente cuando los dueños de la ferretería denunciaron el robo.

Johnny había arrastrado tres bolsas grandes y pesadas por el centro de Mendoza sin ser descubierto. Ignoramos la dirección de su domicilio pero sabemos que tardó una hora y quince minutos en llegar a su casa y guardar en la parte posterior (imaginemos un hogar muy humilde) el cuantioso botín. Por supuesto el robo a la ferretería no desveló a ningún periodista y el evento no salió reseñado ni en *Los Andes* ni en *Uno*, los rotativos más importantes de la región. Sólo los vecinos supieron del suceso, y como la ferretería contaba con una póliza de seguros contra robo (esto sólo los sabían los dueños y después lo sabríamos todos), los materiales hurtados podían ser reembolsados según los términos de la cobertura. El suceso ocurrió la noche de un lunes y durante la semana siguiente la policía no tuvo una sola pista, ni de Johnny, ni mucho menos de los objetos robados. Poco a poco el suceso se fue olvidando tras los morosos trámites que los dueños realizaban ante la aseguradora.

Dos semanas más tarde saltó la noticia en los periódicos: «Ladrón se arrepiente ante sacerdote de la iglesia y devuelve el botín». Johnny había acudido al confesionario del Padre Anselmo en la Parroquia «Santiago Apóstol y San Nicolás de Tolentino», para confesar su pecado con lujo de detalles y hacer entrega de todos y cada una de los objetos robados. El cura, como es de suponer, lo perdonó y lo conminó a no volver a hacerlo previa contrición sellada con oraciones al Espíritu Santo. Johnny salió de la iglesia ligero de conciencia, libre de los kilos de fierros valiosos que sustrajo aquella noche de furia.

El cura Anselmo, siguiendo las indicaciones de Johnny, procedió a devolver el botín a los dueños de la ferretería y consideró que para la moral cristiana mendocina era importante acudir a los medios de comunicación y hacer de conocimiento público lo ocurrido. «De esta forma –dijo ante los periodistas– queda claro que los valores éticos cristianos también afloran en el seno de un corazón confundido». E invitó a los pillos de Mendoza a deponer su actitud delictiva en pro de la tranquilidad de la región. De esta forma Johnny pasaba de delincuente desconocido a héroe anónimo, y los dueños de la ferretería se consideraron resarcidos con la actitud del ladrón bueno. Por supuesto, la justicia secular jamás intervino.

Es imposible no pensar en la parábola del ladrón arrepentido del Nuevo Testamento. Dimas, uno de los malhechores crucificados en el Calvario, reconoce sus pecados y declara inocente a Jesús de todo lo que se le acusa. Contrario a Barrabás, se coloca de parte del Cristo y cree en él (clavado en una cruz uno puede creer en cualquier cosa.) Entonces se dirige a Jesús y le dice: «Acuérdate de mí cuando llegues a tu reino». Obsérvese que no le pide la salvación del suplicio, no le pide el perdón de sus pecados. Sólo le pide que se acuerde de él. Entonces Jesús le responde con una oferta que muchos consideran desproporcionada: «Hoy estarás conmigo en el Paraíso». Así, *ipso facto*. En ningún otro lugar del Nuevo Testamento Jesús ofrece de manera tan instantánea la salvación eterna. Este raro privilegio solamente lo disfrutó Dimas, el ladrón arrepentido.

Pecar o no pecar, ése es el dilema. Pero si nos arrepentimos el dilema se desvanece. Es como echar atrás la película, desandar lo caminado y acudir al momento en que pudimos evitar el error. Una máquina del tiempo, un auténtico túnel que nos conduce al pasado sin dejar el presente. No recordar, sino revivir, volver a vivir, a través del sentimiento. *Repoenitere*, «sentir mucho», esta es la raíz latina del verbo arrepentirse; por cierto, un verbo reflexivo. Johnny *se* arrepintió, Johnny sintió mucho. Johnny es un ladrón que no robó, un ladrón bueno. Y para que haya ladrones buenos es necesario, en primer lugar, que roben. El ladrón arrepentido, ése sí tiene cien, mil, dos mil años de perdón. Y el que aún no ha robado está, digamos, en pecado potencial.

Es famoso aquel ladrón del Club de Tiro de Southland, Nueva Zelanda, que envío al club una carta con el dinero correspondiente a las botellas de whisky robadas veinte años atrás. O el ladrón de una joyería de Nebraska que después de treinta y cuatro años de cometida su fechoría devolvió en sobre cerrado un anillo y un par de aritos de diamantes perfectamente pulidos. Ambos habrán querido tener la misma suerte de Dimas. Y es que la tentación de robar es grande, pero a la luz del Nuevo Testamento, la tentación de arrepentirse es mayor.

Pero Johnny no tardó tanto en arrepentirse. Apenas dos semanas. No le dio tiempo de disfrutar nada, no pudo darse ningún lujo. Creo que en el fondo deseó que lo atraparan y no lo consiguió. Quiso penar, ir a la penitenciaria, que en el fondo representa el auténtico arrepentimiento. Si lo imaginamos arrastrando aquellas pesadas bolsas repletas de herramientas por la capital mendocina no podemos sino pensar que Johnny pretendía el martirio. Un martirio a su medida. Gracias a Dios

el padre Anselmo lo perdonó y todo quedó en sigilo sacramental, quiero decir, en secreto de confesión. Johnny, el ladrón que no robó, *Johnny be good.*

Leo en el *web blog* de un joven petrolero venezolano expatriado en Lagos, Nigeria, la existencia en aquel país africano de varios «Campos de arrepentimiento». Con una pequeña contribución económica se accede a una suerte de *resort* con excelentes instalaciones donde podemos dejar limpiecita nuestra alma. Un *spa* de la contrición con ejercicios *ad hoc* y terapias propias de un purgatorio moderno. Parece que estos «Campos de arrepentimiento» son todo un éxito en Nigeria y las estadísticas hablan de tres millones de visitas al año. Vienen de todas partes del mundo: pecadores de todos los hemisferios, del Trópico de Cáncer y del Trópico de Capricornio. Legiones de pecadores no pecadores, culpables inocentes. Y es que el cielo guarda un lugar para los que no lo tienen: boxeadores que no golpean, cuatreros benefactores y ladrones buenos, personalidades complejas que no logran ser ni una cosa ni la otra. Este es su pecado, y también su salvación. Adorados, santificados o arrepentidos. Convengamos que con semejantes contradicciones el enredo es celestial.



Carterista: Desconocido. Título original: Teresa Venerdi (1941) Tamaño: 70x100 cm.
Año: 1941. Nacionalidad: Italia. Imprenta Desconocida.
Nacionalidad del cartel: Argentina (1942)

López Ortega: primera narrativa*

Gustavo Guerrero

Hacia 1920, en una página justa y deliciosa, Alfonso Reyes imaginó un extraño objeto que pareciera adelantarse en el tiempo a los muchos que pueblan los ensayos y las ficciones borgesianas: «un libro hecho con las astillas del taller de un escritor, y algunos papeles y cuadros de su pequeño museo privado». Es sabido que, ya al final de sus días, las tres series de sus *Marginalia* (1952-1959) vinieron a realizar en buena medida este sueño al reunir un sinnúmero de escritos dispersos e inclasificables que, de otro modo, quizá nunca hubieran visto la luz. Sería falso, sin embargo, decir que aquellas compilaciones alfonsinas agotaron las posibilidades del peculiar objeto concebido por el maestro. Todo lo contrario, a lo largo del último medio siglo, no han dejado de multiplicarse los libros que, ostentando un acusado perfil experimental, personal y misceláneo, tratan de responder con bastante exactitud a su definición. Entre ellos, creo, hay que situar éste que el lector tiene actualmente entre las manos.

¿Qué se ha compilado en él? Casi íntegra, la primera obra narrativa del escritor venezolano Antonio López Ortega (1957). O sea, y para ser más precisos: un sinnúmero de cuentos y mini-cuentos, varias cartas que se componen de fragmentos de un diario íntimo, varios fragmentos de un diario íntimo que se convierten en reflexiones y comentarios sobre el arte literario, algún que otro poema en prosa, anécdotas, recuerdos de viaje, puntuales relatos autobiográficos, viñetas, cuadros de costumbres y... sí, un largo etcétera. No pienso que haya que insistir en que la diversidad es la nota dominante, pero sí habría que subrayar que aquí, como en las silvas de Reyes, esa diversidad es el fruto de una cierta tradición literaria latinoamericana tan antigua como el modernismo: la idea de que, para la buena literatura, no hay géneros mayores ni menores, formas breve o extensas, pues todos y todas se

* *Prólogo a Antonio López Ortega,* Ríos de sangre, obra reunida (1978-1998), *Random House-Mondadori, Bogotá, de próxima aparición.*

prestan por igual al libre ejercicio de la imaginación, el pensamiento y la escritura. Borges, ya se sabe, es el hijo dilecto de esta tradición. Pero también pertenecen a ella Torri, Felisberto Hernández, Cortázar, Arreola, Monterroso, Julio Ramón Ribeyro y, más cerca de nosotros, Alejandro Rossi. Basta hojear algunos de los textos más tempranos de López Ortega, los de sus *Primeras historias* (1978-1982), para comprobar que ya ha aprendido algo con cada uno de ellos y, en especial, con Julio Cortázar. Así, en mini-cuentos como «Carta con amantes» y en ejercicios narrativos como «Elaboración de un zapato», se hace evidente la impronta de la vena lúdica y fantástica del argentino, una influencia que resulta determinante no sólo en estas primera letras de nuestro autor sino también –y sobre todo- en su posterior actitud hacia la escritura y en su particular manera de concebirla y practicarla.

En efecto, hay que recordar que López Ortega pertenece a una generación que se forma en los talleres literarios caraqueños cuando ya ha pasado el gran momento de la novelística del *boom*. Se trata de una generación que crece en una Venezuela que, si bien contribuyó a la consagración internacional de Vargas Llosa, García Márquez y Fuentes a través del Premio Rómulo Gallegos, no produjo novelista alguno que se inscribiera en la estela de sus triunfos, ni prolongó tampoco la corriente creada por ellos. Lejos de la avasalladora fascinación que entonces ejercía el realismo mágico, o de los dogmáticos presupuestos de aquella famosa «novela total» cuyo paradigma era *Terra nostra*, la más joven narrativa venezolana empieza a explorar en los setenta del siglo pasado otras formas alternativas y por lo general breves. De ahí que pronto se llegue a la práctica del mini-cuento y al desarrollo de escrituras transversales que mezclan distintos géneros de discurso y juegan a menudo con las fronteras de la institución literaria, acercándose a los límites de la prosa del mundo, o bien adentrándose en los ámbitos de la intimidad. Esta reacción crítica ante el gigantismo del *boom*, que en otros países latinoamericanos sólo va a iniciarse diez años más tarde, constituye el telón de fondo o, mejor, el paisaje literario que signa el nacimiento de la vocación de López Ortega. A su alrededor, mientras lee y se forma, crecen plantas bien extrañas, como *El osario de Dios* (1969) de Alfredo Armas Alfonso, *Rajatabla* (1970) de Luis Brito García, *Los dientes de Raquel* (1973) de Gabriel Jiménez Emán, *La muerte viaja a caballo* (1973) de Ednodio Quintero y *Me pareció que saltaba por el espacio como una hoja muerta* (1976) de Armando José Sequera. Todos son libros de relatos muy cortos y gené-

ricamente transversales. Algunos se presentaban como simples recopilaciones de textos o prosas poéticas; otros, y en particular, el de Armas Alfonso, postulaban auténticos ciclos narrativos. Para varios estudiosos del tema, son hoy los destacadísimos precursores de la moda del mini-cuento en Latinoamérica; pero, para el adolescente López Ortega, eran libros que pasaban de mano en mano y fijaban el horizonte de una literatura por venir. Agreguemos, para completar este cuadro histórico, que la temprana traducción de la obra de Roland Barthes en la Venezuela de los setenta introduce rápidamente en los hábitos literarios el culto post-estructuralista al fragmento y a lo fragmentario, y que, al mismo tiempo, en el campo de la poesía, se asiste a la entronización de una estética del silencio, el aforismo y la frase suelta en obras tan influyentes como la de Rafael Cadenas.

Creo que ahora se comprenderá mejor por qué en las reuniones de los talleres literarios que proliferan en la Caracas de esos años, lo que se lee, se escribe y se comenta entre los más jóvenes poco tiene que ver con las novelas de los tres grandes tenores del *boom* y sí mucho con la de ese cuarto miembro del club, quizá menos asiduo pero siempre más juguetón e irreverente, el autor de *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) y *Último round* (1969). López Ortega, que pasa por el taller de la Universidad Simón Bolívar y por el del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, lee así con genuino fervor los libros de Julio Cortázar y descubre en su obra neo-vanguardista las posibilidades de una literatura experimental, concebida y producida desde los márgenes en tanto crítica del mundo institucional de las letras, las fatuas retóricas oficiales y las trampas de una existencia inauténtica. Nuestro novel autor no sólo aprende, pues, a asombrar a sus lectores con un final inesperado, ni a confundir los planos de lo real y lo imaginario, ni a describir con detalle cómo se elabora literariamente un zapato. Para él, insisto, Cortázar representa asimismo una manera de situarse ante la escritura y un especial modo de entenderla. Es indispensable, creo, darle el principalísimo lugar que le corresponde en la génesis de esta aventura literaria nuestra pero, eso sí, sin exagerar por ello su importancia. Y es que, como podrá comprobarlo el lector, ya hay más que una buena lectura de Cortázar en las primeras historias de López Ortega. También brilla en ellas la fuerza poética de una expresión que le da altos relieves a su prosa, la rapidez y la profundidad del apunte con que dibuja situaciones y personajes, y un afán de precisión y concisión que no está reñido con la densidad. Sirva de ejemplo el

cuidado mini-cuento intitulado «La baba», o ese no menos logrado y conmovedor retrato de familia que es «Casa natal». Allí ya se adivina entrelíneas, ya se presiente, lo que será más tarde *Cartas de relación* (1982).

¿Se trata de una correspondencia o de las páginas de un diario? ¿O de un diario inserto en una correspondencia? ¿O de otra cosa? Más de uno se hizo estas preguntas cuando aparecieron esas cinco cartas de López Ortega que creaban, con su hibridez formal, una cierta tensión enunciativa y rodeaban de intensos colores emotivos la expresión de los secretos de una intimidad. La incompatibilidad parecía evidente: si el destinatario de una carta es siempre una persona distinta al que la escribe, el de un diario se confunde por lo general con la persona misma del diarista. Al mezclar los dos géneros, se suscitaba la extraña sensación de que, en este libro, el escritor se dirigía a sus padres, su novia y sus amigos como si se hablara a sí mismo, o, más bien, como si no pudiera dirigirse a ellos sino a través de un maquillado y persistente monólogo en segunda persona. Lo esencial, sin embargo, es que tan ambiguo registro le confería una fuerza dramática suplementaria a la enunciación de cada texto y realzaba de un modo inesperado el tema central de *Cartas de relación*: la dificultad de comunicarse con aquellos a los que realmente se ama. «Si hay algo fundador, eso es nuestro silencio, papá. El silencio como bautizo, me digo, como punto de partida para ningún recorrido», se queja el narrador en una amarga página del libro. Lúcido y tenaz, López Ortega interroga apasionadamente ese silencio de los suyos y trata de arrancarle alguna verdad sobre la memoria compartida, los paraísos perdidos de la infancia, las escenas primitivas que se ignoran y tantas otras realidades y símbolos con los que la vida teje y desteje las frágiles tramas del afecto. *Cartas de relación* dice la soledad, el miedo y la incertidumbre de un joven que contempla desengañado su madurez truncada; pero también nos muestra, no habría que olvidarlo, la otra cara de una sociedad, la de la entonces pujante clase media venezolana, el envés de un país petrolero, orgulloso y consumista que marcha hacia un destino aciago. «Vamos, Toñito, coraje ante el preámbulo de tu propio desorden», se dice a sí mismo el protagonista en la última carta, ésa que titula, como para agudizar aún más la ambigüedad genérica, «Carta mayor (o a mí mismo)».

El libro siguiente, *Calendario* (1989), hereda de *Cartas de relación* la forma de la anotación diarística, pero tampoco es un diario íntimo propiamente dicho sino más bien una suerte de cuaderno de trabajo o

de escritura. Y es que la esfera de la intimidad no tiene aquí ya un lugar tan preponderante, pues la interrogación se desplaza hacia otros ámbitos menos marcados por la confidencia y más por la especulación ensayística y teórica. Mucho de los años parisinos de López Ortega se vierte en estas notas: la difícil condición del extranjero en tierra ajena, la necesidad de construirse un mundo para hacerle frente al desarraigo, la solitaria escuela donde se aprende un oficio por definición solitario y, a la manera de un sentimiento difuso y ubicuo, la duda ante las promesas de la vocación y el miedo al fracaso. *Calendario* no es, ciertamente, un libro alegre y risueño, pero sí uno de los más lúcidos y necesarios que nos diera la literatura venezolana en los ochenta. Los apuntes que López Ortega dedica allí a la introspección y a la conciencia de sí en la escritura, o a la observación de su entorno como materia inane, o a la realidad del deseo y su llamado, cuentan indiscutiblemente entre las mejores páginas que le debemos. Leyéndolas, se piensa de inmediato en Barthes y en los post-estructuralistas franceses, se piensa también en el Julio Ramón Ribeyro de las *Prosas apátridas* (1975), pero sobre todo se descubre a un autor que se asienta en su propia voz, y con ella y en ella se mira mirándonos irónicamente, para decirnos, por ejemplo, que «toda buena escritura fomenta un asedio, una rebelión contra sí misma», o bien que como «espejo sinuoso pero fiel de la vida, la literatura sabe extraer cosecha de su propia muerte». El venezolano no sólo enuncia estas verdades una y otra vez sino que también las ejemplifica a través de una visión escatológica de su propio quehacer en la que abundan las metáforas corporales y carnales, y una insistente poesía del deseo. ¿Qué le queda al final, después de tanto observar, de tanto pensar y tanto escribir? «Algo habremos tenido que erigir en tan larga travesía –arriesga en la penúltima nota–, algo habremos engendrado en la orilla para no sentirnos del todo extraviados. Bogamos con remos limosos sabiendo que las voces que nos llaman brotan del espejo que hemos ido forjando en la orilla. Bogamos con remos perezosos sabiendo que no hay mayor travesía que la de sabernos observados por la fauna que nosotros mismos hemos proyectado, que la de creernos otro ante nuestra propia mirada».

Dos años más tarde, armado ya con esta experiencia de las posibilidades y los límites, López Ortega vuelve sobre muchos de los temas autobiográficos antes evocados en *Cartas de relación* y nos ofrece, con *Naturalezas menores* (1991), un libro que acaba erigiéndose rápidamente en una referencia frecuente en los estudios de la ficción breve

dentro y fuera de Venezuela. Muchos de los más de setenta cuentos que lo componen, a menudo de una o dos páginas, fueron leídos en un comienzo por la crítica como elementos de una fragmentaria y dispersa novela cuyo relato o historia principal sería la crónica de una infancia en un campo petrolero a mediados de los años sesenta. Nada parecía en verdad más idóneo para plantear entonces la necesaria recuperación del pasado común en una sociedad tan desmemoriada como la venezolana; nada más apropiado para sacar al cuento y al mini-cuento del registro fantástico o meramente anecdótico en el que tendían a instalarse. «Cultura cerrada como pocas –escribirá poco después el autor en su *Ars narrativa*–, cultura que sembraba los hábitos urbanos en un paisaje siempre indómito, cultura de la conquista, cultura que nos remite quizá a nuestro últimos ejercicio épico, el campo petrolero no es sólo esa figura de la vida que buena parte de nuestra literatura –desde Otero Silva hasta Mata Gil– ha visto con razonable prejuicio sino también ese universo cifrado que podía retener los rituales de un club social, la vida en familia, la iniciación sexual, la aventura escolar, la visión de mujeres cansadas y previsibles, o el hastío de hombres que se repiten». De todo esto y de mucho más nos hablan, ciertamente, los cuentos y mini-cuento de *Naturalezas menores*; pero habría que añadir, para ser justos, que, más allá o más acá de la virtual novela petrolera, pintan también la viva estampa de una clase media emergente, narran las innumerables peripecias de nuestros estudiantes en París y nuestros profesionales en los Estados Unidos, retrazan el destino de aquellos rostros ya olvidados de la foto escolar o el grupo de amigos, y, en fin, *last but not least*, nos deparan, con una imagen última, una serie de intensos momentos de poesía –véase «De rodillas» o el límpido «Delivrance».

A mediados de los noventa, López Ortega es uno de los narradores latinoamericanos que defiende con más entusiasmo esta nueva estética del texto corto y no tarda en sumarse al coro de voces que, en Europa y los Estados Unidos, empiezan a vincularla al concepto de postmodernidad. Así, en «Por una literatura menor», uno de sus ensayos más programáticos de esos años, escribe: «La expresión narrativa latinoamericana vive un momento de recogimiento, de contracción, en el que los grandes monumentos literarios parecen haber saldado una vieja deuda con tiempos y exigencias que ya no nos pertenecen». Y añade a renglón seguido : «Mucho más inseguros y perplejos, los narradores hispanoamericanos de nuestros días apuestan al relato breve, al frag-

mento, a la anotación de turno, al ensayo fronterizo en el que una narración bien puede ser un poema en prosa. Es la reacción natural frente a un mundo que ha logrado esfumar las certezas en las que se ha fundado o que ha disipado todo residuo ideológico». Inútil destacar con cuánta comodidad se mueve nuestro autor en este nuevo tiempo que, en más de un sentido, le recuerda el de sus orígenes literarios y le devuelve, actualizada, su primera tradición. *Lunar* (1998) es el libro que viene a consolidar su posición no sólo dentro de la nueva estética del fin de siglo sino también en el espacio más vasto de las últimas hornadas de escritores latinoamericanos. Por eso no es casual que se publique en México, en la colección Libros del Laberinto de la Universidad Metropolitana, uno de los más activos centros de estudio de la mini-ficción y el relato breve; por eso tampoco debe extrañar que, un poco más tarde, se traduzca al inglés y se edite en los Estados Unidos bajo el sello de Brookline Books.

Lunar es, en muchos aspectos, una continuación de *Naturalezas menores*, pero se distingue de él por su gama temática más amplia, por la manera como se exhibe el carácter eminentemente autobiográfico de un sinnúmero de relatos y también por el modo en que allí se incursiona en las zonas más diametralmente opuestas al discurso de la intimidad. Digamos que en el libro hay como un movimiento de péndulo, ya que si, por un lado, López Ortega prosigue la recreación de su anecdotario más personal y doméstico, por otro, explora las posibilidades de un contenido objetivismo en las dos últimas secciones, «Futuro y otros tiempos» y «Extremo». En ellas su experimento narrativo pareciera acercarlo a fenómenos como el del *ready made* o *l'art trouvé*, pues se trata de transponer o recontextualizar descripciones científicas, noticias, pequeños reportajes, recortes de prensa, conversaciones oídas o breves escenas urbanas. Pero lo cierto es que estos ejercicios van en una dirección diferente y suponen, a mi modo de ver, una interiorización de la estética del mini-cuento en tanto y en cuanto búsqueda minimalista del más imperceptible efecto. Con ello pasamos de un problema de extensión textual a otro de intensidad semántica, y de una función narrativa exacerbada o hipertrofiada a otra prácticamente suspensa. «¿Dónde está el relato?», pareciera preguntarnos el venezolano con muchos de sus textos. O mejor: «¿cuál es el más diminuto signo que delata su presencia?»

Es difícil saber por qué caminos ha de enrumbarse la narrativa corta de López Ortega en los próximos años y la verdad es que no me corres-

ponde hacer cábalas ni tratar de elucidarlo en este prólogo, algo que me temo sería una labor bastante arriesgada. Lo que sí cabe destacar, ya para concluir, es la coherencia y la entereza de una trayectoria que se cuenta entre las más interesantes que hoy puede ofrecernos la literatura venezolana. Tener la ocasión de revisarla para la edición de este libro, me ha regalado algunas tardes de lectura intensa y grata, que ahora afortunadamente podrán revivir otros y no sólo en Venezuela. Pero quizá lo que más se agradece al final de tantas páginas es esa fidelidad que, de la primera a la última, el autor tiene consigo mismo y con sus lectores. Y es que López Ortega no deja de ser nunca ese artista que está dispuesto a repetir una y otra vez, como en una serie de bocetos, la misma escena de amor, el mismo viaje, casi el mismo recuerdo de infancia, a sabiendas de que por muy perfecto que quede, algo se le escapa y siempre hay que volver a empezar la tarea pero desde otro ángulo, desde otro punto de vista más innovador, más justo e incondicionado. Cada una de sus historias nos dice así que hay un secreto y que ese secreto es inalcanzable pero no hay más remedio que seguirlo buscando. Con estas porfiadas astillas del taller de un escritor, y también con algunos de sus papeles y cuadros personales, para complacer al maestro Reyes, se ha ido construyendo a lo largo de veinte años esta singular y consecuente obra reunida.

BIBLIOTECA


RKO Radio Pictures
DAVID O. SELZNICK
Executive Producer
KING KONG
with
FAY WRAY • ROBT. ARMSTRONG
BRUCE CABOT
A COOPER-SCHOEDSACK PRODUCTION
FROM AN IDEA CONCEIVED BY
EDGAR WALLACE AND MERIAN C. COOPER

América en los libros

El testigo, *Juan Villoro, Anagrama, Barcelona, 2004, 470 pp.*

Esta novela de Juan Villoro sirve de expresión a un estilo que se puede descifrar como característico del autor mexicano, pues arranca en la promiscuidad genérica; es decir: en ese encaje posmoderno que cierta crítica proclama con megafonía. Flexible, el autor da desarrollo a su relato atendiendo a fórmulas privilegiadas: la crónica, la reflexión moral, lugares comunes del relato policial, cavilaciones satíricas y aforismos de oportuno recuerdo. ¿De qué proceso parte esta emulsión? Difícil es detallarlo, más difícil aún explicarlo. El propio escritor ha declarado que la idea central de *El testigo* –abramos otra ventana– proviene de una cinta documental. Dado su argumento, se entiende que el novelista la tomara como base inspiradora: en la película, un académico interpreta un milagro religioso como si fuera posible fundamentarlo con pruebas. A partir de dicho esbozo, la deriva literaria que idea Villoro sustituye el prodigio espiritista por un fantasma literario.

El protagonista de la novela, Julio Valdivieso, es un intelectual mexicano que retorna a su tierra natal tras vivir durante veinticuatro años en Europa. En este colofón de su odisea, el tal Julio reinterpreta la actualidad sociopolítica del país en una clave sentimental y ensoñadora, filtrando o deformando capítulos del pasado en el relato del presente. Al exiliado se le asigna la condición de testigo: quienes lo reconocen le atribuyen una nueva dignidad, la de alguien que ve con otros ojos porque atesora memorias fundamentales.

Sin embargo, la figura se mueve en la incertidumbre de quien intenta enfocar la realidad por medio de un visor imaginario, pues éste y no otro es el adjetivo que cuadra al México que ha ido fraguando en su destierro: una patria virtual, fantástica, inasequible y anhelada. Un espacio arquetípico, sobre un paisaje detenido. Así, cuando un colega le invite a asesorar una teleserie sobre la Cristiada, Julio desempolvará sus archivos familiares en busca de unas raíces que también atañen a espectros legendarios. Por ejem-

plo: el de la mujer a quien amó y el del poeta Ramón López Velarde. La pesquisa, ya se ve, propende a monólogo y duermevela.

La lectura de *El testigo* admite un viso alegórico, y aquí es donde los matices llegan al extremo. El panorama al que Valdivieso se acerca es poco alentador. Los años del PRI han dejado su huella en la carpintería nacional, y determinan el tipo de criaturas que proliferan en torno al protagonista: intrigantes, tipos ahítos de ambiciones no digeridas, gente baldía, vulgar o pretenciosa, pícaros de actitudes rápidas, y por supuesto, ciudadanos resignados ante los sacudones sociales.

Villoro pinta costumbres con enorme eficacia. La novedad, en este caso, es su proximidad al personaje principal. He aquí un detalle sabroso, pues Julio Valdivieso comparte con su creador varias señas: iniciales, edad y profesión, así como los síntomas de esa dolencia que llaman el síndrome de Ulises. Esto es: la restauración del punto de partida, el retomo a una patria que es laborioso -y aun imposible- recobrar. Código de reconocimiento: una sombra perdida, como la que Chamisso imaginó. Por esta vía, cabe interpretar el desarraigo de Valdivieso como una sublimación de las nostalgias experimentadas por Villoro en Alemania y desde España.

Bueno será observar que *El testigo*, aun en su contorno local, explica cómo se debe escuchar la voz del pasado, y qué beneficios reporta al curioso escucharla con cautela. Puede decirse que la novela señala hasta qué punto hay una disidencia entre lo que recordamos y lo que desmiente la historia, entre lo que pasa y lo que hiperbolizan los medios masivos, entre lo que calculamos y la contabilidad paralela que nos descubre el porvenir.

Travesía liberal, *Enrique Krauze, Tusquets Editores, México D.F., 2004, 426 pp.*

Durante la presentación de este ensayo en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, Mario Vargas Llosa elogió con agudeza a su autor: «Proclamarse liberal en unos tiempos en que ese término designa a los explotadores, a la gente fría, indiferente al sufrimiento, o a quienes apoyan políticas económicas tachadas de injustas, es un gran acto de coraje». En efecto, la obra de Krauze evita con valentía esa torpe corrección política, esa simpleza que coincide con cierta rutina contemporánea; y a partir de esta cautela, incorpora a sus páginas una rica

tradición de pensamiento que el ensayista tantea con gesto de gratitud.

Aunque la calificación sea un poco elemental, puede hablarse de esta *Travesía* como de unas memorias. Los libros y los pensadores preferidos por Krauze acompañan su derrotero, configurando una crónica de experiencias. Esas voces tutelares –que cubren generaciones y tendencias diversas– inclinan la obra del lado del testimonio, forma evocadora, dialéctica por definición. Y más aún: en su diversidad de fuentes, este libro traza una estructura itinerante, pero asimismo reductible a contornos esenciales. De ahí que más de un comentarista lo haya descrito como un breviario, un vademécum con el que organizar el complejo proceso del pensamiento y las mitologías liberales. (Inciso: entiéndase el liberalismo como una ideología política y moral, no como una mera economía de mercado, competitiva y darwiniana).

En palabras del autor, se trataría aquí de unos hábitos, o mejor, de un credo democrático cuyos únicos artículos de fe son tres: el respeto a las leyes y a las libertades, la deferencia con la opinión ajena y el acotamiento del poder arbitrario. Todo ello sin perder de vista que en la historia ninguna conquista es definitiva y que siempre nos acechan las intransigencias.

Preguntado por Hermann Tertsch, Krauze destaca una cita de T.S. Eliot en la que el inglés llega a una inspiradora conclusión: la humanidad admite o tolera muy poca realidad. Concluye el pensador mexicano que propendemos a negar la realidad. Aún soñamos con alcanzar una orilla tranquila de la historia donde vivir felizmente. Sin embargo, los acontecimientos del 11 de septiembre han cambiado esa percepción. Al decir de Krauze, «fuimos presas de la fantasía de que los valores de la libertad y la democracia, de que los valores más apreciados y apreciables de Occidente iban a predominar finalmente». Así, pues, la decepción se abre camino. Con todo, aún es posible el optimismo liberal, incluso en esa zona de contraste que surge entre la realidad y las esperanzas adquiridas al final del siglo XX. Aún más: «Iberoamérica no ha nacido predestinada a la democracia liberal, pero todavía no ha desesperado de ella. La democracia en nuestros países también es frágil, pero vigente. No creo que el mesianismo indígena vaya a mover multitudes».

Con dichas conclusiones en negrita, *Travesía liberal* discurre por cuatro tramos temáticos, cada uno con un rótulo definitorio: «La

historia no tiene libreto», «El orbe hispánico», «Odios teológicos» y «Destino imperial». Aunque en ningún momento perdemos el hilo filosófico del autor, la magnitud de la empresa se enriquece con el concurso de autoridades como Borges, Isaiah Berlin, Octavio Paz, Hugh Thomas, John H. Elliott, Bernard Lewis y Paul M. Kennedy. Sin tema forzado, sobre esa tertulia revolotea el ángel del ingenio y del hallazgo admirable. A través del diálogo, reconocemos la minucia del discurso ilustrado en Occidente; también sus vaivenes, altisonancias y desafíos. En cada caso, la inteligencia de Krauze sitúa al lector en el contexto más revelador.

Fidel Castro, la tiranía interminable, *César Leante, Editorial Pliegos, Madrid, 2004, 254 pp.*

No hay sentimiento político más rico en variaciones que el suscitado por un líder totalitario. A diferencia de lo que sucede en las democracias –venturosamente rutinarias, conciliadoras y maleables–, los regímenes dictatoriales permanecen orientados hacia un horizonte mítico, afantasmado y sentimental. La verdad del tirano es puesta al descubierto en la adoración de sus fieles. En tanto el destino permita que perdure, el autócrata ha de ser visto como padre y como libertador. Su título dice por anticipado que en él se plantea la autoridad como decisiva para el porvenir nacional. Toda esperanza de progreso, aun la más liviana, proviene de él. En paralelo, la hostilidad del opositor a la dictadura –contra todo lo que designa la propaganda del régimen– exhibe un ardor que también se convierte en hábito. Obviamente, hay quien tiene que pagar su rechazo con el miedo y otras fatalidades. Pero no es raro que, sobre un telón de fondo ético, el brío sea equivalente en partidarios y detractores del Líder. En todo caso, aquello que para el simpatizante es comunicable -es decir, su lealtad a un Estado absoluto, fundamental y policiaco- ofenderá a quien no pueda comunicar sin peligro su contradicción. En la grieta intermedia aguarda una multitud silenciosa, que toma la debida distancia y se sitúa en el ángulo necesario para pasar desapercibida, a la espera de tiempos mejores.

Sin duda, esta gama emocional es aplicable al castrismo. Dentro de ese feudo, César Leante se sitúa del lado de la libertad. De hecho, su denuncia de los excesos totalitarios en Cuba consta en

buena parte de sus libros, el último de los cuales recopila artículos políticos de beligerante exposición.

Como decíamos, esta intensidad en la querella puede confundir a quienes observen la cuestión con falsa equidistancia, buscando razones, mirando de reojo a unos y a otros. A decir verdad, sería deseable que la lectura de este volumen, apasionado e informativo, bastase para confirmar que la indignación –por escrito o a viva voz– se toma una virtud cuando su autor notifica un historial tan oscuro como el castrista.

La casa imposible, *Consuelo Triviño, Editorial Verbum, Madrid, 2005, 139 pp.*

El libro de relatos que ofrece Consuelo Triviño (Colombia, 1956) se alimenta de melancolía y de lucha por el sentido. En términos enérgicos, esa tonalidad inicial domina a lo largo de todo el volumen, y consiguientemente, las tonalidades accesorias quedan estipuladas por aquélla. Desde luego, dicho carácter no designa unívocamente esta entrega, pero a falta de otra expresión global, sirve para dar un primer testimonio de los problemas abordados en *La casa imposible.*

Por determinación psicológica, pero también por destino y presagio, la pesadumbre es el sentimiento llamado a conformar, una vez y otra, figuras para la vida de estos tiempos. Necesariamente, nuestra existencia se mantiene dentro de un armazón que linda con el desencanto y la perplejidad. Este peligro puede llegar a agudizarse con la edad, y quizá por eso los personajes de Triviño nutren su conciencia de sí mismos con actitudes huidizas, caprichosas, a favor del goce y el desvarío en los sagrarios del arte. El hecho de que la rebeldía, con toda su fecundidad, figure en el aparato biográfico de estas criaturas habla en favor de cierta esperanza poética, menguada en las bajezas de lo real. Atrevida ocurrencia, sin duda: frente al paradigma que impone identidades fijas, la creación autónoma pugna por realizarse desde la ambigüedad. Con todo su valor sintomático, he aquí el empuje existencial que mueve los cuentos de la serie: «El tiempo mata cuando no te pasa nada interesante, nada intenso, sea placentero o doloroso. El tiempo mata cuando se acepta la normalidad y se obedece a los verdugos. El tiempo mata cuando una renuncia a sentir por miedo al

sufrimiento. El tiempo mata de todas formas porque el ser humano no es inmortal».

Dentro de los linderos de un mundo bien ordenado, el ciclo expuesto por Triviño plantea que el asombro –y no la verdad– es la meta suprema de toda búsqueda: «La noche es eterna para los que no duermen, para los que en soledad tejen y destejen una historia anclada en el pasado».

Con toda la singularidad de su deriva *histórica,* asequible por el lado de los sentidos, estos personajes tropiezan con reparos comunes. Por esta senda, cada historia parte de una filosofía común, bien moldeada, para luego proyectarse en lo particular. Sin embargo, pese a todo lo que aleguemos en favor de este aire de familia –de esta regla que se individualiza–, no conviene confundir una fuerza como ésa, que sirve de nexo de unión, con la monotonía. Desde luego, no es éste el caso. Gracias a la habilidad de la autora, esa riqueza psicológica –ese prolijo inventario de costumbres– se disuelve en múltiples matices. Los afanes, mudables y turbulentos, llegan a comprenderse en su hondura peculiar. Con arreglo a este proceso, cada anécdota se reviste de novedad y adquiere el rango pleno de la buena literatura.

Martí y Blaine en la dialéctica de la Guerra del Pacífico (1879-1883), *José Ballón Aguirre, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, 449 pp.*

Comparar dos personajes tan diversos como Martí y Blaine permite a Ballón, observador meticuloso y exigente, arrojar una luz insospechada sobre la vida intelectual iberoamericana del siglo XIX. A decir verdad, esta monografía no es sólo un monumental inventario de testimonios, cronologías, ajustes de cuentas y chismes de gabinete. Sus páginas recomponen asimismo un periodo decisivo que adquiere carnalidad –o metonimia– en sus dos protagonistas. No en vano, las huellas que deja el tránsito de ambos en América permite valorar un proceso histórico que desemboca en nuestros días, y que contiene etiquetas grandilocuentes pero de manejo eficaz (el imperialismo, el Estado fuerte, la tesis liberal, y también el latinoamericanismo).

En este volumen, de buena calidad informativa y lúcidas precisiones, importa especialmente la cambiante obra martiana, sondeada en relación con la política exterior del citado James G. Blain, a la sazón secretario de Estado norteamericano. El contexto lo provee la

Guerra del Pacífico (1879-1883), cuyo significado es perceptible en la maduración ideológica del cubano como un retrato sobreimpreso. Ballón exhuma textos que confirman ese influjo, y así comprobamos que el conflicto queda incorporado en la reflexión continental de Martí desde su arribo a Nueva York, el 3 de enero de 1880.

Según propia confesión, la pesquisa del autor adquiere una deuda con la orientación crítica de Ángel Rama. Es inevitable, por tanto, la cita agradecida de «La dialéctica de la modernidad en José Martí» (*Estudios Martianos,* 1974), donde Rama dice que Martí no tomará clara conciencia de las exigencias de su época (artísticas y también sociales y políticas) «mientras no interrogue centralmente y padezca del mismo modo central –como él quería para el escritor– el cataclismo de su época». Culmina esa experiencia de afirmaciones, reservas y contradicciones durante la etapa que va desde 1879 hasta 1882. No obstante hay una fecha que importa a Rama sobre las demás: el 4 de marzo de 1881. Es entonces cuando asciende a la Secretaría de Estado el antedicho Blaine, «un hombre que ocupó el pensamiento de Martí por diez años y con el cual no cesó de batirse admirando su inteligencia y oponiéndose fieramente a su política expansionista».

Blaine pertenece a esa zona de la política norteamericana que entra y sale del imperialismo, vindicado como un privilegio aceptable y acaso predestinado. Como estratega, quiso movilizar los intereses de su nación durante la Guerra del Pacífico entre Chile y Perú. El 29 de noviembre de 1881 convocó a todos los países americanos en Washington, y al fin logró celebrar la reunión en octubre de 1889. A partir de aquella Primera Conferencia Internacional surgió el texto *Nuestra América,* crucial en el análisis de Rama y en el cumplidísimo sondeo de Ballón.

Hay otro inciso interesante que añadir: esta monografía también recupera el planteamiento original de la Sociedad Literaria Hispano-Américana de Nueva York, presidida por Martí. Con oportunidad, Ballón presenta ese proyecto mediante unas líneas del escritor cubano, firmadas el 30 de octubre de 1891. Lejos del ensimismamiento castizo, lo propio de ese párrafo es una dialéctica necesaria y efectiva en su demanda: «La Sociedad Literaria –escribe el cubano– existe para levantar en los Estados Unidos el crédito de toda Hispanoamérica, para juntar a todos los hispanoamericanos, con las ideas y los propósitos que

ya son urgentes, en un pueblo ante el cual es indispensable enseñarse con todas las cualidades de fuerza mental y cultural visible, y organización decorosa que puedan inclinarlo al respecto».

México y España en el siglo XIX. Diplomacia, relaciones triangulares e imaginarios nacionales, *Agustín Sánchez Andrés y Raúl Figueroa Esquer (coordinadores), Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Instituto de Investigaciones Históricas, Instituto Tecnológico Autónomo de México,.2003, 309 pp.*

Con glorias y miserias que ya se han estereotipado, el reflejo de lo español determina la crónica de México y el imaginario de sus habitantes. Cualquier observador sensible sabe que, a lo largo del proceso emancipatorio, los mexicanos aceptaron esa típica inversión de valores que corresponde a la hora de justificar la independencia: al colonizador, una vez derrotado, se le observa con recelo, y por tanto, conviene lastimar su orgullo en los libros de historia. Pero digamos desde ya que tras la protesta –inicial querellas que compensan un momentáneo déficit de identidades– subyace la búsqueda de un sentimiento de totalidad.

Al cabo, este es un progreso acumulativo: aunque la tendencia a la depreciación de la estirpe hispánica dio lugar a la estilización exagerada del pasado precolombino y de otros elementos arcaicos, lo cierto es que el modelo nacional que engendró esa melancolía sólo se entiende desde las líneas directrices del virreinato. Apelemos, por ejemplo, a la persistencia del caudillismo. En esta dialéctica familiar, es comprensible que muchos intereses de la vieja metrópoli equivalgan a un contravalor, y que ciertas herencias computen como deuda paterna. Desde luego, el conflicto en la línea sucesoria es negociable, pero sus inercias son demasiado poderosas.

En este terreno disputado, libros como el que presentamos sirven para medir las manifestaciones neuróticas, culturalmente estructuradas –a saber: expectativas desmedidas, persuasivos antagonismos, insistencias elementales– que presenta la formación de una comunidad nacional. Obviamente, México no es una excepción a esa incómoda regla, y entenderlo a través de estas páginas nos permite sondear su tránsito hacia la modernidad. Por lo demás, en cualquier proceso de singularización emergen opciones

derogables, pues éstas encauzan la posteridad y traducen sus consabidos vaivenes (Léase: contradicción y extrañamiento, casticismo e intercambio, relato y exégesis, mito y evidencia, pérdida y reencuentro.) Convengamos que, en cualquier caso, cuando se relacionan dos pueblos, pasa por sus libros contables la imagen que cada uno de ellos va construyendo del otro. En lo que a México concierne, este imaginario tuvo asimismo el valor añadido de «servir como referente -negativo o positivo según el discurso fuera liberal o conservador- en el complejo proceso de construcción de una identidad nacional mexicana». Así lo creen Sánchez Andrés y Figueroa Esquer, coordinadores de este volumen y analistas de ese ciclo inaugural.

Con puntual dedicación, cada uno de los autores congregados en dicha colectánea analiza diversos aspectos de las relaciones hispano-mexicanas durante el siglo XIX. El primer bloque de artículos lleva por título *La diplomacia y la creación del nuevo escenario bilateral,* y afronta la reinvención de los vínculos entre ambos países. El texto de Agustín Sánchez Andrés detalla el trato hispano-mexicano desde 1820 hasta 1836. En sintonía con dicho análisis, Raúl Figueroa Esquer estudia el modo en que actuaron los primeros consulados de España en México entre 1838 y 1848.

Bajo el rótulo *Las relaciones del México independiente con los restos del Imperio español,* el segundo tramo del libro se dedica a las conexiones que mantuvo el México independiente con los territorios del Virreinato que habían quedado bajo la soberanía española. Así, Andrés del Castillo Sánchez considera las relaciones comerciales entre México y Filipinas; Cutberto Hernández Legorreta repasa el impacto de la independencia mexicana en las islas Marianas; y Salvador E. Morales Pérez ubica en las Antillas españolas el dominio estratégico del conflicto hispano-mexicano desde 1820 hasta 1836. Completando el recorrido, Laura Muñoz Mata juzga, para mayor claridad, el modo en que Cuba actuó en la política exterior mexicana durante el siglo XIX.

Culmina la entrega el apartado que lleva por título *La construcción de un nuevo imaginario español en México.* Probablemente sea éste el trecho más interesante de todo el libro. El capítulo escrito por Marco Antonio Landavazo estudia la evolución de estereotipo monárquico en la sociedad mexicana a comienzos del siglo XIX. Habilidoso al escrutar defectos, el autor describe el modo en que este símbolo perdió

sus connotaciones positivas por culpa de Fernando VII. De forma complementaria, en el texto de Miguel Soto se introduce otro cliché pernicioso: la hispanofobia que cuajó en los planes de expulsión. A la hora de abordar ese ciclo de antagonismos, Tomás Pérez Viejo opta por la iconografía, y desmenuza, en términos más particulares, el imaginario que sugiere la pintura histórica de ambos países.

Del ajedrez disputado en el Congreso Hispanoamericano de 1900 extrae Aimer Granados jugosas conclusiones. Al final, dentro del recurrente escenario del Porfiriato, el artículo de Gabriela Pulido ordena los prototipos de lo español que triunfaron en el teatro mexicano.

Nadie olvida nada, *Héctor Anabitarte Rivas, Ediciones Impublicables, Madrid, 2005, 192 pp.*

Desde los despachos de la academia, los historiadores observan tendencias, interpretan gestos y rinden culto al pasado a título de ficción reforzada. Pero no conviene confundir memoria e historia. De ahí que las crónicas descarten la anécdota personal, por conmovedora que ésta sea. A decir verdad, los índices bibliográficos desdeñan la intensidad afectiva. Historiar significa decidir, ordenar, elegir moralmente, pero el abolengo del género impide, en teoría, categorizar los particularismos con excesivo descaro. Mayor facilidad para escapar de esta asepsia tienen los impresionistas: los heterodoxos a quienes no pasan inadvertidas las infinitas posibilidades del sentimiento individual. Nos referimos a los insumisos que, hablando de batallas, no encuentran inmortalidad en la victoria y sienten una clara retracción ante el orgullo del victorioso. Son aquéllos, en fin, para quienes sería erróneo medir con benevolencia los méritos imperiales.

Frente al carácter mítico de esa historia, de ese ayer que se narra conforme a una suerte de verdades eternas, observadores como Anabitarte se suman al grupo de quienes rechazan el reglamento e inician un nuevo debate. De hecho, *Nadie olvida nada* pregona desde su rótulo la confidencia de quienes no quieren que las cicatrices sean una cuestión de archivo.

Anabitarte no hace equilibrios para mantener su sello partidario. Como socialdemócrata no moderado –la definición es suya–, elige los combatientes y los caídos que le inspiran mayor simpatía. Y esta parcialidad es buena para la obra

en su conjunto, porque descubre sin timidez las casillas en las que entra y sale su autor. Está claro: el siglo XX de Anabitarte fue un tiempo revuelto, erizado de peligros y fracasos; un tiempo cuya deriva totalitaria nos persigue.

Contrario a los fanatismos amenazadores, este bonaerense propone como antídotos el diálogo y el recuerdo justo; dos virtudes necesarias –indispensables, quizá– a la hora de configurar los prestigios de un exiliado como él. Desde ese terreno, plantea, en su faceta de periodista, una vindicación de las víctimas frente al olvido. Resultado de ese proyecto es una acumulación gradual de interpelaciones o denuncias, aplicables a guerras, injusticias y calamidades de fecha bien diversa. La escritura, en este caso, es un privilegio de los supervivientes.

Quien se asome a estas páginas sabrá que Anabitarte no flaquea cuando toca defender, con cambiante matiz, razones sensibles. Baste revisitar sus experiencias dentro del sindicalismo gremial, el Frente de Liberación Homosexual de la Argentina o el Comité Anti Sida de Madrid. La solidaridad sobrevuela su empresa y le sirve de excusa para ponerse del lado del lector. Un compadreo que sustenta, con gesto cordial, fuertes convicciones cívicas.

¿Por qué no me enseñaste cómo se vive sin ti? Diario de un corresponsal de TVE, *José Manuel Martín Medem, El Viejo Topo, Madrid, 2005, 327 pp.*

En la orilla española, la simpatía que inspira Castro es paradójica, pues liga a los sectores más reaccionarios de la izquierda y de la derecha. Véase que no escasean los tradicionalistas y castizos que, entre líneas, agradecen al dictador una revancha tardía: la de expulsar de Cuba a esos yanquis que antaño trituraron la maquinaria colonial hispánica. De este antiamericanismo también se apropian muchos izquierdistas de viejo cuño, cuyo apego por el Comandante es cuantificable mediante certidumbres piadosas. En su credo figura que el sistema cubano, a diferencia de lo que sucede en buena parte de Latinoamérica, garantiza servicios sociales como la asistencia sanitaria y la educación. Hay quien incluso recomienda la *democracia piramidal* de la isla, cifrada en las asambleas de barrio y de ciudad, e incluso en la burocratizada Asamblea del Poder Popular. No por azar, el bloqueo estadounidense conquista su pleno significado cuando los procastristas lo citan para justificar buena parte de los males que la isla padece. Frente a estos prejuicios y a estas inquinas, sirve de

poco apostillar que Cuba era la tercera economía de la América hispana en 1958 o que su sistema educativo aventajaba, ya por aquel entonces, al de sus vecinos. A modo de automatismo, la respuesta a tales objeciones sigue una lógica aparente: la Revolución liberó a los cubanos del neocolonialismo norteamericano, y la entrada de un sistema capitalista, desregulado y competitivo, sólo serviría para arruinar los últimos logros del internacionalismo proletario.

Fernando Savater engloba a quienes aprecian la dictadura cubana dentro de una categoría ocurrente: los llama nostálgicos de un «franquismo de izquierdas». Desde sus primeras páginas, la obra que comentamos se contrapone a tal censura y procura desmontar, con vena polémica, los muchos reparos que inspira el comunismo antillano. No sobra añadir que el autor, Martín Medem, defiende un nítido pacto doctrinario y aún sostiene esperanzas revolucionarias. De otra parte, hay una cualidad que le beneficia, y es que, si bien obedece a esas fidelidades, como reportero domina la intrahistoria cubana y el chisme local. Es un comentarista hábil: reconoce la represión y el cercenamiento del espíritu crítico en la isla, al tiempo que descubre un discurso retórico, despegado de la realidad, en el viejo Conductor.

Sin embargo, ha encarado la redacción del texto con una consigna cuidadosamente elegida, a favor de esa revolución que se hizo «desde abajo y desde adentro» y frente a una «globalización bárbara». Si acaso, es lo que Martín Medem entiende por compromiso y dignidad herida: «Que Estados Unidos acusase a Cuba de terrorismo es como si el huracán dijera que los árboles le golpean –escribe–. El terrorismo de Estado y la complicidad con las dictaduras han caracterizado la política de ¡todos! los gobiernos de Estados Unidos contra América latina. Y Cuba padecía el terrorismo estadounidense en una variedad de modalidades que iban desde el bloqueo a los atentados contra Fidel Castro pasando por el intento de invasión y las operaciones criminales de la mafia de Miami».

No hay duda de ello: el fundamentalismo antinorteamericano produce, entre sus secuelas, un abuso de cuestionamientos radicales. Lo cual, entre los parámetros masivos, equivale a un ejercicio de estilo. Llamémosle doble criterio moral, teoría conspiratoria o franca animosidad. La consiguiente apostilla requiere signos de interrogación: ¿es justificable equiparar los abusos e imprudencias estadounidenses con la gue-

rrilla globalizada o con la eficacia represiva de dictadores como Castro? Desde luego, el cotejo es descabellado, pero triunfa en la estadística popular de nuestro tiempo. El lector osado puede comprobarlo en este libro de Martín Medem, cuyos aportes a la escenografía cubana también admiten esa dogmática tendencia a la abstracción.

Guzmán Urrero Peña



El fondo de la maleta

Voces de alarma

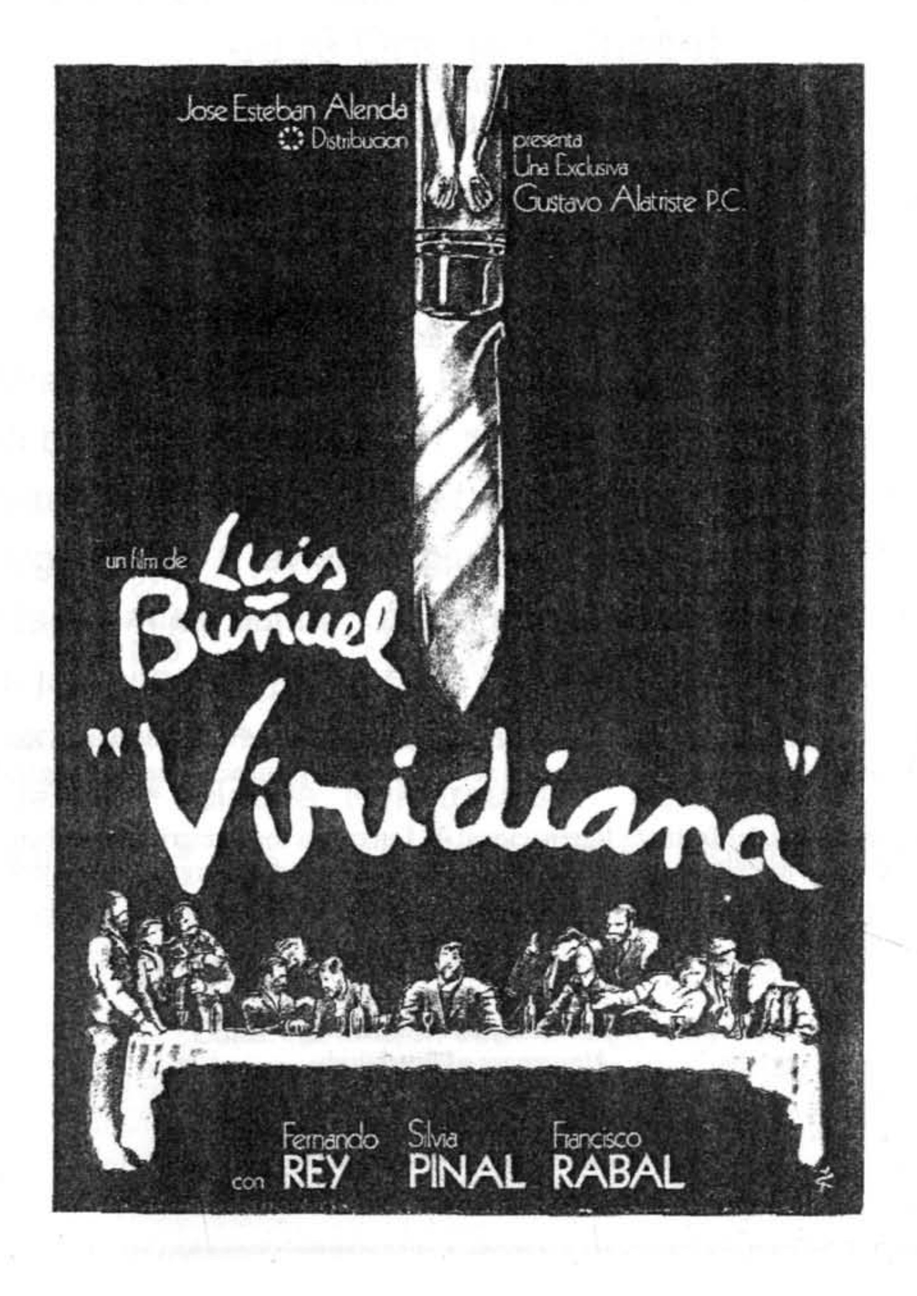
No parece casual que, en las últimas semanas, algunas voces letradas hayan señalado fuertes vicios del mundo editorial español, que podrían, sin esfuerzo, considerarse pandemias internacionales. Juan Goytisolo se dio a la hipótesis de que, firmando con pseudónimo, presentara actualmente a las casas editoras, digamos, *Juan sin tierra* o *Reivindicación del conde Don Julián.* Serían rechazados ambos textos. José Caballero Bonald, presidente de un jurado que administra una cuantiosa recompensa al ganador, abominó del libro premiado. Juan Marsé, miembro del equivalente jurado del Planeta, consideró que las obras finalistas eran bajas o (sic) subterráneas. Dicho crasamente: aquí no hay concurso ni premio reales.

Que esto ocurre hace años lo sabemos cualesquiera lectores atentos y, si no expertos, al menos habituales. Pero que nombres cualificados lo digan y de modo tan nítido, es nuevo y estimulante, aunque se trate de señales de alarma. Al fondo de fenómenos como éstos, que pueden aparentar casualidad, está la estructura del mundo editorial en estos tiempos de gran industria. El editor, en lugar de ser quien conecta la producción literaria de un medio y un momento con el colectivo de los lectores, se ha convertido en el único sujeto activo de la institución llamada literatura. No es sólo quien premia (y, como consecuencia, castiga) y promueve (y, como consecuencia, inmoviliza) sino quien dice lo que hay que leer a quien quiere leer y lo que debe escribir a quien quiere escribir. De tal manera, sustituye la dialéctica de la vida literaria por una manipulación unilateral, como esos transformistas que resultan capaces de disfrazarse con las ropas y las pelucas de distintos personajes, siendo ellos el actor único de cada función.

Es imposible saber si estas advertencias cualificadas tendrán o no influencia en la realidad de nuestra, a menudo, indigesta sopa de letras. Pero, al menos, son una reacción de la palabra a favor de la palabra. Los humanos somos animales elocuentes. Siempre nos queda la palabra.

Colaboradores

JORGE ANDRADE: Escritor argentino (Buenos Aires).
EMETERIO DIEZ PUERTAS: Historiador del cine español (Madrid).
MARIA CRISTINA FUMAGALLI: Critica literaria italiana (Sheffield).
GUSTAVO GUERRERO: Escritor venezolano (París).
JAVIER HERRERA NAVARRO: Historiador del cine español (Madrid).
JERÓNIMO LÓPEZ MOZO: Dramaturgo español (Madrid).
NORMA SAURA: Historiadora argentina (Buenos Aires).
GUZMÁN URRERO PEÑA: Periodista y crítico español (Madrid).
GUSTAVO VALLE: Escritor venezolano (Buenos Aires).



Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana



Revista Iberoamericana

Suscripción anual

Socios	U$S 65.00
Socio Protector	U$S 90.00
Institución	U$S 100.00
Institución Protectora	U$S 120.00
Estudiante	U$S 30.00
Profesor Jubilado	U$S 40.00
Socio Latinoamérica	U$S 40.00
Institución Latinoamérica	U$S 50.00

Los socios del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana* y toda la información referente a la organización de los congresos.

Los socios protectores del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana,* todas las publicaciones y la información referente a la organización de los congresos.

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA
Revista Iberoamericana
1312 Cathedral of Learning
University of Pittsburgh
Pittsburgh, PA 15260
Tel. (412) 624-5246 • Fax (412) 624-0829
iili+@pitt.edu • http://www.pitt.edu/~iili

Próximamente:

José Donoso

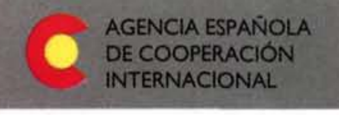
Josefina Delgado

Susana Zanetti

Luis Dapelo

Esther Edwards





DIRECCIÓN GENERAL
DE RELACIONES
CULTURALES Y CIENTÍFICAS





5 euros